



**HAL**  
open science

# Le héros épique dans la chanson traditionnelle et contemporaine en peul, poulâr du Foûta Tôro (Sénégal, Mauritanie)

Amadou Sow

► **To cite this version:**

Amadou Sow. Le héros épique dans la chanson traditionnelle et contemporaine en peul, poulâr du Foûta Tôro (Sénégal, Mauritanie). Linguistique. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2019. Français. NNT : 2019INAL0025 . tel-03469602

**HAL Id: tel-03469602**

**<https://theses.hal.science/tel-03469602>**

Submitted on 17 Jan 2022

**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.

# Institut National des Langues et Civilisations Orientales

## École doctorale n°265

*Langues, littératures et sociétés du monde*

PLIDAM

### THÈSE

Présentée par

**Amadou SOW**

Soutenue le 19 décembre 2019

Pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**  
en Littératures et Civilisations

## **Le héros épique dans la chanson traditionnelle et contemporaine en peul, poulâr du Foûta Tôro (Sénégal, Mauritanie)**

**Volume 1**

**Analyse**

Thèse dirigée par :

**Mme Ursula BAUMGARDT**

Professeur des universités, INALCO

**RAPPORTEURS :**

**M. Alpha BARRY**

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

**M. Romuald FONKOUA**

Professeur des universités, Université Paris Sorbonne

---

**MEMBRES DU JURY :**

**Mme Ursula BAUMGARDT**

Professeur des universités, INALCO

**M. Alpha BARRY**

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

**M. Romuald FONKOUA**

Professeur des universités, Université Paris Sorbonne

**M. Aliou MOHAMADOU**

Professeur des universités, INALCO

**Mme Florence GOYET**

Professeur des universités, Université Grenoble-Alpes

**Mme Frosa PEJOSKA-BOUCHEREAU**

Professeur des universités, INALCO



## Sommaire

Remerciements .....	5
Introduction .....	7
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<b>CONTEXTE ET CONSTITUTION DU CORPUS .....</b>	<b>11</b>
Chapitre I	
Contexte historique et social du corpus .....	13
Chapitre II	
Constitution du corpus .....	29
<b>DEUXIEME PARTIE</b>	
<b>ÉPOPEE ET CHANSON PEULES : GENRES LITTERAIRES</b>	
<b>ORAUX OMNIPRESENTS AU FOUTA TORO .....</b>	<b>39</b>
Chapitre I	
L'épopée .....	41
Chapitre II	
La chanson .....	71
<b>TROISIEME PARTIE</b>	
<b>LE HEROS PEUL DANS L'EPOPEE ET LA CHANSON.....</b>	<b>109</b>
Chapitre I	
Identification du héros épique peul dans l'épopée et dans la chanson peules .....	111
Chapitre II	
Les caractéristiques physiques et morales du héros peul dans l'épopée et dans la chanson ..	169
Conclusion .....	189
Bibliographie.....	193



## Remerciements

J'adresse mes chaleureux remerciements à (au) :

- Ma Directrice de recherche, Madame Ursula BAUMGARDT, pour m'avoir encouragé à étudier dans une approche comparative inédite deux genres de la littérature orale peule, l'épopée et la chanson, qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine ;
- Tous mes informateurs (Demba Hammet GUISSÉ, Boun GUISSÉ, Oumar Ciré GUISSÉ, les membres du groupe « Yonto leydi » et le chanteur Seydou Pam), auprès de qui j'ai recueilli un corpus d'épopées et de chansons, sans lesquelles ce travail d'analyse ne pourrait aboutir ;
- Monsieur le Professeur Aliou Mohamadou, pour ses précieux conseils et ses enseignements qui m'ont permis d'approfondir mes connaissances en grammaire peule.
- L'UCAD, l'UASZ, l'Ecole doctorale de l'INALCO, LLACAN, PLIDAM, la Coopération française et ELLAF, pour m'avoir soutenu dans le cadre de la mobilité internationale et de plusieurs de mes recherches de terrain ;
- Tous les personnels des deux équipes de recherche, le LLACAN et le PLIDAM, pour leur disponibilité et leur aide dans toutes mes démarches.
- Toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont participé à la réussite de ce travail.



## **Introduction**

La littérature orale peule est très riche. Elle comporte de nombreux genres oraux dont l'épopée et la chanson qui sont l'objet de la présente étude.

Plusieurs travaux existent sur le genre épique en général, notamment ceux de Daniel Madelénat (1986) et de Florence Goyet (2006). L'épopée de l'Ouest africain (Bassirou Dieng et Lilyan Kesteloot : 1997, Jean Derive : 2002) et celle d'Afrique centrale (Eno Belinga : 1978) ont aussi fait l'objet d'études qui constituent des références dans le domaine de la recherche sur l'épopée africaine.

L'épopée peule est également étudiée dans le cadre de travaux de collecte, de transcription, de traduction et d'analyse de corpus dont certains sont édités.

Ainsi, les études des épopées du Foûta Tôro (Issagha Corra:1992, Amadou Ly:1991, Cheikh Sakho:2015), du Djolof (Mamadou Lamaine Ngaidé: 1983), du Fouladou (Alpha Oumarou Ba: 2011), du Foûta Djalou (Alpha Ousmane Barry: 2011, Amadou Oury Diallo: 2009) et du Mâssina (Christiane Seydou:1972, 1976, 2010, 2014 ; Amadou Hampathé Ba et Lilyan Kesteloot: 1968) contribuent de manière considérable à la connaissance de l'épopée peule. Ceci n'est pas le cas pour la chanson peule, genre littéraire oral encore insuffisamment étudié.

Néanmoins, les travaux de Tène Youssouf Guèye (1980), d'Ibrahima Wane (2002-2003), d'Oumar Demba Ba (2016) et de Harouna Sy (2016) sont consacrés à certains aspects de la chanson, abordée sous l'angle thématique ou de celui de ses rapports avec le fonctionnement de la société peule.

Cependant, aucune de ces études ne porte sur la comparaison entre l'épopée et la chanson, deux genres de la littérature orale qui offrent des points de convergence et de divergence qui méritent d'être analysés.

L'idée d'effectuer une étude comparative de l'épopée et de la chanson peules part de l'observation de la vitalité de la chanson, particulièrement en milieu peul du Foûta Tôro ; partie nord du Sénégal et sud de la Mauritanie, peuplée majoritairement de Peuls, communément



appelés *Haalpulaar* ou Toucouleurs<sup>1</sup>. Dans cette zone se développent des chansons qui abordent les mêmes thèmes que les épopées. Ce phénomène concerne les principales ethnies de cette partie de l'Afrique de l'Ouest qui connaissent les épopées. C'est le cas des Mandingues et des Wolofs, par exemple, qui détiennent un répertoire de chansons portant sur des héros épiques<sup>2</sup>.

Ces chansons traditionnelles, contemporaines, modernes ou « tradi-modernes » se focalisent sur la figure du héros, faisant l'objet ou non d'une épopée. Cependant, notre étude porte sur la figure du héros épique peul.

Les « chansons traditionnelles », désignent les chansons produites dans un contexte d'oralité première, dans le respect strict des règles sociales qui régissent ce genre oral. Les « chansons contemporaines » indiquent toutes les autres formes de chansons ayant subi des transformations liées aux exigences du monde actuel, marqué par le développement des technologies de l'information et de la communication. Les chansons appartenant à cette catégorie qui se situe entre la tradition et la modernité, s'inscrivent dans le cadre de la néo-oralité.

Ainsi, l'étude de ces formes de chansons pourra apporter des éclairages sur la néo-oralité qui gagne de plus en plus de terrain, favorisée par le développement des technologies de l'information et de la communication.

Nous analyserons les modalités d'expression nouvelle qui apparaissent dans la reprise de la figure du héros épique par la chanson.

L'étude de la figure du héros épique et celle des relations transgénériques de l'épopée et de la chanson permettront d'avoir une idée précise sur l'avenir de l'épopée dans un contexte marqué par la dispersion de son auditoire disséminé un peu partout dans le monde et en proie à de multiples influences extérieures. À cela, il convient d'ajouter le vieillissement des narrateurs qui peinent à trouver des successeurs, dans la mesure où la chaîne de transmission est quasiment interrompue.

Face à ces phénomènes qui menacent considérablement l'épopée, dans sa forme et son contenu, il urge de s'interroger sur l'avenir de ce genre.

Par ailleurs, il est important d'analyser les rapports entre le genre épique, la chanson et la néo-oralité qui s'appuie sur les technologies de l'information et de la communication.

---

<sup>1</sup>*Haalpulaar* : Ceux qui parlent la langue pulaar, une variante de la langue peule. Le terme Toucouleur est aussi utilisé pour désigner les Peuls du Fouta Tôro. Cependant, pour diverses raisons, ce mot est contesté par une bonne partie de cette population.

<sup>2</sup> Par exemple, Soundiata Keita (Mandingue) et Lat Dior Ngoné Latyr (Wolof).

Nous verrons précisément s'il s'agit d'un cas de symbiose des éléments de l'épopée et de la chanson pour obtenir un genre hybride ou mixte qui a des caractéristiques précises des deux genres oraux qui, du reste, sont très proches.

Cependant, la chanson peut-elle prendre en charge le message véhiculé par l'épopée ?

Pour répondre à cette question et à d'autres que notre étude suscitera, nous avons pris l'option de partir des textes (épopées et chansons traditionnelles et contemporaines peules) recueillis auprès des griots et chanteurs du Foûta Tôro. Pour enrichir notre analyse, nous accorderons aussi une attention toute particulière aux différents travaux et publications de textes épiques et de chansons produites dans le cadre de la musique traditionnelle et contemporaine.

Ce travail de collecte permettra de mieux connaître les performances dans le domaine de l'épopée et de la diffusion de la chanson épique poulâr. Dans cette perspective, nous pourrions identifier les héros épiques peuls qui font également l'objet de chanson et en déterminer les principales causes.

S'agit-il des valeurs incarnées par ces héros ?

S'agit-il des aspects relatifs à la transmission ? Par exemple, existent-ils des éléments qui se transmettent mieux que d'autres, qui s'adaptent le mieux à la néo-oralité ?

Pour une meilleure prise en compte des principaux aspects de l'oralité (son, expression corporelle, images), nous avons utilisé une caméra pour procéder à une captation des performances des griots et des chanteurs auprès de qui nous avons recueilli notre corpus.

Nous nous sommes rendus au Foûta Tôro pour y filmer un corpus de deux épopées (*Guélâdio Ham-Bodêdio contre Mâbal* et *Samba Guélâdio Diêgui*) et de quatre chansons (*Bîgal Djenné*, *Samba Guélâdio*, *Târa* et *Yéro Mâma*) que nous avons transcrites, traduites, annotées et analysées par rapports aux caractéristiques du héros épique peul.

Ce corpus est enrichi par *L'épopée d'El Hadj Omar contre Karounka Diâwara*, que nous avons collectée à Ndenndôri, dans la région de Matam, au Sénégal et de deux chansons de Bâba Mâl, notamment, « Târa » et « Samba Guélâdio Diêgui ». Cette épopée et ces chansons sont également transcrites, traduites, annotées et analysées.

Notre analyse s'appuiera aussi sur les publications et travaux de recherches effectués sur les héros épiques peuls que nous avons retenus d'étudier, à savoir *Samba Guélâdio Djêgui* et *El Hadj Omar* (Foûta Tôro) et *Guélâdio Ham-Bodêdio* et *Silâmaka* (Mâssina).

Notre travail comportera trois parties.

La première partie aborde le contexte et la constitution du corpus. Elle retrace l'historique du Foûta Tôro des origines à la colonisation et présente l'organisation sociale de cette zone en

catégories socioprofessionnelles qui ont des relations étroites avec la performance de l'épopée et de la chanson.

Cette partie accorde aussi une importance particulière au Djolof, au Fouladou, au Foûta Djolon et au Mâssina, qui sont des zones où l'on enregistre une forte présence de héros épiques peuls.

La partie sur la constitution du corpus nous a permis de retracer notre démarche de collecte et de présenter l'ensemble des textes de notre corpus.

La deuxième partie définit l'épopée et la chanson, dégage leurs caractéristiques essentielles et procède à une étude typologique de ces deux genres de la littérature orale.

Nous avons terminé cette partie en faisant une étude comparative de l'épopée et de la chanson peules du Foûta Tôro.

Enfin, la troisième partie analyse la figure du héros peul dans l'épopée et la chanson, en s'appuyant sur notre corpus.

Cette analyse nous a permis de dégager les caractéristiques physiques et morales du héros épique dans l'épopée et la chanson en poulâr du Foûta Tôro.

**PREMIERE PARTIE**  
**CONTEXTE ET CONSTITUTION DU CORPUS**



## Chapitre I

### Contexte historique et social du corpus

Pour mieux comprendre le fonctionnement des épopées et des chansons en milieu peul, en général, au Foûta Tôro, en particulier, il est important de connaître les principales zones où ces récits épiques et chansons se sont développés. Nous insistons cependant sur le Foûta Tôro, le Djolof et le Mâssina. Nous mettrons l'accent davantage sur le Foûta Tôro et le Mâssina, du fait que les héros que nous étudions (Samba Guélâdio Diêgui, El Hadj Omar, Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka) y sont associés ; et sur le Djolof, en raison du nombre très important d'épopées que cette zone renferme. En outre, le Mâssina et le Djolof font partie des milieux peuls qui connaissent le plus d'épopées.

Nous y ajouterons le Fouladou et le Foûta Djalou qui sont des zones de peuplement peul où l'on rencontre également des épopées qui mettent en avant les valeurs de la communauté peule.

Ces informations sur ces zones de peuplement peul seront données dans le but de mieux comprendre la typologie, la répartition et le fonctionnement de l'épopée et de la chanson dans l'espace peul.

#### 1. Le contexte géographique et historique

Comme nous l'avons annoncé ci-dessus, ce chapitre porte sur les zones de peuplement peul où le système épique, par ricochet la chanson, est très lié à celui du Foûta Tôro.

##### 1.1. Le Foûta Tôro

Le cours moyen du Fleuve Sénégal est constitué par une large vallée alluviale qui s'étend sur une longueur d'environ six cents kilomètres, depuis le moment où le cours d'eau quitte les terrains anciens, en aval de Bakel, jusqu'à celui où il commence à construire son delta intérieur, un peu en amont de Dagana, dans le département de Podor. Cette vallée, que la crue annuelle inonde sur plusieurs kilomètres de large, forme en période d'étiage, un ruban de verdure et de champs cultivés qui contraste avec l'âpreté des steppes environnantes.

Cependant, il importe de signaler que les régions qui le cernent au nord et au sud, *chamana* mauritanienne, Ferlo sénégalais, ne sont pas de véritables déserts et supportent une certaine

activité agricole et pastorale. Mais les terres de la vallée moyenne du Sénégal tranchent par leur prospérité avec les pays voisins, et ont, par conséquent, de tout temps, concentré des établissements humains<sup>3</sup>.

On y distingue généralement trois zones d'inégale largeur :

le *fondé*, suite de bourrelets de crue d'une vingtaine de mètres de hauteur qui dominent le lit mineur du fleuve, et où s'élèvent les villages de pêcheurs et de bateliers ;  
le *oualo*, ensemble de dépressions inondées régulièrement entre Décembre et Janvier, et qui font suite vers l'intérieur des terres au *fondé*. Sur cette bande de quelques kilomètres de large, se pratique la culture du mil, de melons d'eau, des oignons et divers légumes ;  
enfin le *diéri*, un second ensemble de bourrelets, marquant ici l'ultime limite des hautes eaux.

Il porte les principaux villages, reliés entre eux par des pistes praticables presque toute l'année. Sur ce *diéri*, on pratique les cultures d'hivernage qu'une pluviosité variant de trois cent cinquante à six cent six millimètres rend possible. Au-delà, vers le sud, c'est le Ferlo, parcouru par les éleveurs d'ovins, de caprins et de bovins. Entre le lit mineur du fleuve et les steppes pastorales, les agriculteurs se sont installés depuis des millénaires (Yves Saint-Martin : 1990, p.9).

Cette présentation du contexte physique explique le rôle que la lutte pour la terre a joué dans l'instabilité politique que connut le Foûta Tôro, surtout à l'époque du régime théocratique. En effet, selon Siré Abbâs Soh (1913), de 1805 à 1890, date de l'installation française, le Fouta connut 53 almamy.

Si la terre joue un tel rôle dans l'histoire du Foûta, cela est sans doute lié aux réalités politiques, mais aussi aux conditions naturelles qui, tout en imprimant au Foûta sénégalais une personnalité particulière, en font une zone d'attraction pour les agriculteurs du Sahara.

Sur le plan historique, le Foûta Tôro est marqué par son passage des royaumes mythico-légendaires, à son intégration dans l'Etat sénégalais, en passant par le règne des Dênyanké<sup>4</sup> et celui de la théocratie des Tôrôbé.

---

<sup>3</sup>Ce qui est à relativiser depuis plusieurs décennies, à cause de la faible pluviométrie, de l'avancée du désert et de l'émigration des populations vers les grandes villes du Sénégal ou à l'étranger.

<sup>4</sup> On peut aussi dire « Dênyankôbé », terme qui se rapproche de la langue poulâr.

### 1.1.1. Les rois mythico-légendaires

Plusieurs versions historiques soutiennent que des rois mythiques se retrouvent aux origines du Foûta Tôro. Ils sont ainsi appelés car leur histoire est très méconnue et la question de leur existence reste encore à élucider. Cependant, d'après plusieurs sources, les Jaa Oogo et les Manna occupent les premières places. Ils sont suivis des Tondjon, des Termès et des Tâga. Ces régimes à la fois mythiques et légendaires seront remplacés par des personnages plus réels<sup>5</sup>.

### 1.1.2. Les Satigui

Les satigui, de par leur ancêtre Koli, descendraient du roi manding Soundjata<sup>6</sup>. C'est à la suite de nombreuses guerres menées au sein du Foûta Tôro que Koli Tenguella, fondateur de la dynastie des Dênyankôbé<sup>7</sup>, soumit ce territoire à son commandement et à son autorité.

Par la permanence des conflits, l'usage de la violence et l'emploi massif des armes à feu, le Foûta Tôro<sup>8</sup> connut, sous le règne des Satigui, une évolution identique à celle des royaumes wolofs voisins (Bassirou Dieng : 1989). Cette situation de crise favorise l'intervention des Maures et du comptoir de Saint-Louis dans les affaires intérieures du Foûta sénégalais.

En effet, dès le début, l'absence de règles précises dans le mode de succession au pouvoir des Satigui favorise la guerre entre les différents prétendants au pouvoir, sans compter les multiples usurpations rendues possibles par la puissance des chefs de guerre *sebbe* (sing.: *ceddo*). C'est dans ce contexte de violence pour la conquête du pouvoir que Boubacar Siré fait appel, en 1716, aux Marocains et leur donne ainsi l'occasion de s'immiscer dans les affaires du Foûta Tôro qui, désormais, doit payer le *Mudo Horma* ou impôt en graine (Boubacar Barry : 1988).

Par ailleurs, des facteurs externes contribuent à créer une situation d'instabilité chronique au Foûta Tôro où l'aristocratie militaire des Dênyanké remet constamment en question le pouvoir du Satigui en place en faisant intervenir des éléments extérieurs. Il s'agit du Maroc, par

---

<sup>5</sup> Pour de plus amples informations sur ces régimes, voir Abdourahmane Ba (2002).

<sup>6</sup> Plusieurs griots traditionnalistes soutiennent cette thèse dans les épopées ou lors de prestations où ils trouvent l'occasion de parler de l'origine des Dênyanké. C'est le cas de Demba Hammet Guissé dans la version de l'épopée de Tidjâni qu'il nous a racontée. Il a profité de l'introduction du personnage d'Oumarel Samba Dondé pour introduire la généalogie de cette dynastie (Amadou Sow : 2011).

<sup>7</sup> Dênyankôbé ou Dênyanké : Dynastie qui régna au Foûta Tôro pendant trois siècles (XVIIe -XVIIIe siècle), avant d'être destituée par le marabout Souleymane Bâl en 1776.

<sup>8</sup> Ce royaume anciennement appelé « Namandirou » (Pays de l'abondance, de la prospérité) est devenu « Tékrou », puis le « Foûta Tôro ». Présentement, le territoire du Foûta Tôro, dans sa partie sénégalaise, se situe dans les régions de Saint-Louis et de Matam.



l'intermédiaire de son armée d'Orman, du comptoir français de Saint-Louis présent dans la vallée du fleuve Sénégal avec pour principal objectif de tirer le maximum d'esclaves de la région. Dès lors, le Foûta Tôro baigne dans une situation d'instabilité chronique car les Satigui se succèdent à un rythme infernal au profit des Maures qui dominent ce pays où toutes les conditions sont réunies pour le succès de la révolution tôrôdo en 1776.

### 1.1.3. *L'Almamyat*

Après avoir donné au Foûta Tôro vingt quatre satigui (Samba Dieng : 1989 : 20) les Dênnyanké cèdent la place aux Almamy<sup>9</sup>.

Le début de l'Almamyat dans cette zone remonte en 1776 quand Thierno Souleymane Bâl, outré par les exactions des satigui et de leurs protecteurs maures, décide de libérer le Foûta Tôro.

Avec ses condisciples, il forme une armée capable de faire face à celle des Dênnyanké, déjà considérablement affaiblie par les luttes intestines et les frustrations engendrées par l'immixtion étrangère dans les affaires intérieures du Foûta Tôro.

Après avoir parcouru inlassablement le pays, exhortant la population à une conversion sincère à l'Islam et consultant les marabouts les plus célèbres de l'époque, Souleymane Bâl réussit à gagner l'adhésion massive de la grande majorité des sommités intellectuelles du pays, ainsi que plusieurs chefs traditionnels *fulbe* et les *Sebbe Koliyaabe*, guerriers indomptables sur lesquels reposait essentiellement la puissance des Satigui.

Sa victoire était quasi-évidente et ses partisans n'eurent aucune peine à détrôner le dernier prince dênnyanké. Cependant, Souleymane Bâl, que la tradition décrit comme un homme très humble, intègre et pieux, n'eut pas le temps de parachever son œuvre car il mourut vers 1776 en combattant contre les Maures Ulad Abdallah dans le Diôwol.

Mais, une fois la victoire sur le régime dênnyanké et ses alliés maures acquise, il fallait choisir un Almamy. Pressé d'exercer le pouvoir, Thierno Souleymane Bâl refusa catégoriquement de diriger le Foûta Tôro. Alors tous les choix se portèrent sur son compagnon Abdoul Qadiri Kane. Mais auparavant, Thierno Souleymane Bâl s'adressa à toutes les sommités intellectuelles et religieuses du Foûta Tôro, réunies à Hôré-Fondé pour leur donner les directives suivantes, communément appelées charte des Almamy :

Choisissez un homme savant, pieux et honnête qui n'accapare pas les richesses de ce bas monde pour son profit personnel et pour celui de ses enfants ;

---

<sup>9</sup> Titre que portaient les chefs du Foûta Tôro durant le régime théocratique.

Détrônez tout imâm dont vous verrez la fortune s'accroître et confisquez l'ensemble de ses biens ;  
Combattez-le et expulsez-le s'il s'entête ;  
Veillez bien à ce que l'Imamat ne soit pas transformé en une royauté héréditaire où seuls les fils se succèdent à leurs pères » ;  
Choisissez un homme savant et travailleur » ;  
Il ne faut jamais limiter le choix à une seule et même province ;  
Fondez-vous toujours sur le critère de l'aptitude  
L'impôt, le produit des amendes et tous les revenus de l'Etat doivent être utilisés pour des actions d'intérêt général<sup>10</sup>.

Ayant sans doute trouvé que le condisciple de Pire, de Thierno Souleymane Bâl, précisément Abdoul Qadiri Kane, remplissait toutes les conditions d'éligibilité, les dignitaires du Foûta Tôro, réunis à Appe, investirent celui-ci.

Après son intronisation, le premier almamy du Foûta repris la lutte pour neutraliser les princes dênyanké, les gens du Boundou<sup>11</sup> et les Maures Trarza qui refusaient de se soumettre à son autorité. Cette entreprise le mena respectivement au Baol et au Cayor<sup>12</sup> où il fut fait prisonnier et puis libéré sans connaître les affres de la prison. Une fois de retour au Foûta Tôro, le compagnon de Thierno Souleymane Bâl se lança encore dans d'autres expéditions et finit par trouver la mort au combat de Gourîki.

Après l'assassinat du premier Almamy du Foûta Tôro, le régime Almamal devint l'instrument de domination d'une oligarchie toute issue du Yirlaabe-Hebbiyaabe et du Bosséa<sup>13</sup>. Par conséquent, les différentes provinces du Foûta Tôro ne vivaient point en parfaite harmonie. Leurs chefs respectifs n'obéissaient pas forcément à l'Almamy qui avait une autorité plus nominale qu'effective.

Néanmoins, Abdoul Qadiri Kane eut le temps de consolider le nouveau régime et d'étendre son influence religieuse au-delà des frontières du Foûta Tôro, où son succès suscita de grands espoirs de changement au sein de communautés musulmanes qui constituèrent déjà de puissantes enclaves dans les Etats wolof et sereer. En plus, Abdoul Qadiri Kane s'opposa à toute forme d'injustice à l'égard des musulmans et encouragea l'éducation religieuse dans chaque village et la construction de mosquées, sous la direction d'un imam chargé de faire

---

<sup>10</sup>Citation extraite du Zuhur ul - Baasatiim fii Ta'Riikh is-Saa Waadin intitulé aussi Intisaar ul-Mawtuur fil Dikrr oa-baa' il Fuuta-Tuur (2 volumes I.F.A.N.).

<sup>11</sup> Ancien royaume peul voisin du Foûta Tôro.

<sup>12</sup> Anciens royaumes wolofs.

<sup>13</sup> Provinces du Foûta Tôro.

respecter la loi coranique dans le nouvel État théocratique. Il se tourna aussi vers les frontières du Foûta pour imposer l’Islam comme idéologie du pouvoir à ses voisins (Trarza, Brakna, Cayor).

Cependant, son autorité fut contestée par Ali Sidi du Yirlaŋe et Ali Dundu du Bosséa, les deux membres influents du conseil des électeurs.

En outre, hostile au rigorisme religieux d’Abdoul Qadiri, la puissante famille tôrôdo de Thierno Mollé obligea l’Almamy à se replier à Kobilô, dans ses propres terres. Alors, les nouveaux princes devinrent les seuls intermédiaires entre le pouvoir central et les provinces du Foûta.

Face à l’hostilité croissante de Saint-Louis et à l’opposition interne grandissante des membres du conseil des électeurs appelés *Jaagorde*, Abdoul Qadiri Kane finit par succomber, en 1807, devant les forces du Boundou et du Karta, avec la complicité du parti tôrôdo de la deuxième génération.

La mort d’Abdoul Qadiri Kane ouvrit ainsi la voie au triomphe des membres du conseil des électeurs qui peuvent imposer désormais un Almamy à leur dévotion et se préserver une large autonomie dans leurs fiefs respectifs. Ainsi, les leaders du parti maraboutique, formés au départ d’érudits, cèdent la place à un pouvoir politique aux mains d’une aristocratie guerrière sans aucune relation avec le savoir religieux, comme dans les royaumes thiédo.

Le pouvoir devient alors le monopole de lignages héréditaires désormais engagés dans une vive compétition. On assista alors à la naissance d’une nouvelle oligarchie tôrôdo sans rapport avec l’idéal de la révolution de 1776. Néanmoins, la révolution musulmane consolida le caractère islamique de l’État et de la société au Foûta Tôro par rapport aux pouvoirs thiédo encore en place dans les royaumes wolof et séreer de la Sénégalie septentrionale (Boubacar Barry : 1988).

En somme, le contexte historique du Foûta Tôro est marqué par la succession de plusieurs régimes différents et parfois même contradictoires. Au demeurant, il est dominé par des troubles de tous ordres qui caractériseront le Foûta Tôro jusqu’à l’arrivée du colonisateur français qui mit fin au régime almamal, déjà affaibli par de nombreuses luttes intestines qui opposaient souvent les différents prétendants au trône.

À ce propos BaïlaWane note :

Cette concurrence serrée entre les postulants au turban almamal se doublait d’une autre compétition: celle que se livraient impitoyablement les « jaagorde » eux-mêmes. Chaque grand électeur voulait que son protégé fût élu même si ce dernier devrait être destitué au bout de deux ou trois mois. Le jeu

complexe de ses rivalités personnelles conduisait souvent à de véritables guerres civiles à l'image de celle qui secoua le Fouta entre 1812 et 1813<sup>14</sup>.

C'est effectivement dans ce contexte de conflits que se fit la conquête coloniale par le comptoire français de Saint-Louis en 1890 ; ce qui consacra l'effondrement définitif de l'Almamyat.

## 1.2. Le Djolof

Le Djolof se situe dans la zone sylvopastorale, au nord-est du Sénégal, essentiellement dans la région de Louga.

Ce territoire, comprenant une forte population peule, est marqué par son encrage au pastoralisme et aux valeurs qui s'y rattachent (Oumar Ba : 1970). Sans être péremptoire, nous notons que les activités d'élevage de bovins auxquelles s'adonnent les Peuls du Djolof et auxquelles se reconnaissent d'ailleurs les Peuls non pasteurs, sont favorables à l'éclosion d'épopées. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer la floraison d'épopées qui se développent dans ce territoire et l'importance accordée à la pratique de la razzia dont le but principal est de posséder l'élément bovidé, symbole de prestige chez les Peuls<sup>15</sup>.

En effet, nous pouvons affirmer que de toutes les activités auxquelles s'adonnent les Peuls et qui ont fait l'objet d'épopées (pêche, tissage, etc), le pastoralisme a engendré le plus de récits épiques. Cela est peut-être dû à l'idéologie guerrière qui accompagne cette activité qui nécessite un certain courage pour affronter les dangers liés à la transhumance et aux nombreux déplacements effectués dans des endroits très dangereux. D'ailleurs, ces conditions de travail sont favorables à la razzia de bovidés, qui se passe souvent dans les zones de pâturage situées en dehors des lieux d'habitation, comme c'est le cas dans l'épopée de *Goumalo contre Guélel* qui sera présentée dans le chapitre sur la typologie des épopées peules.

Cette importance accordée à la vache et à l'élevage du bovidé apparaît également, de manière relativement importante, dans les épopées des autres zones comme le Mâssina et la Foûta Tôro où les héros se distinguent par un intérêt marqué pour la possession de la vache.

Contrairement au Foûta Tôro où les Peuls se sont sédentarisés pour devenir des agriculteurs, des commerçants, des marabouts<sup>16</sup> ou des fonctionnaires dans l'administration, s'ils n'émigrent

---

<sup>14</sup>Baila Wane, *Le Fouta Tooro de Cerno Suleymaan BAAL à la fin de l'Almamyat (1770-1780)*, communication présentée à Zaria (Nigéria) à l'occasion du colloque sur les pasteurs de la savane de l'Afrique occidentale en Juillet 1979 organisé par l'I.A.I., p. 46.

<sup>15</sup> Dans la société peule traditionnelle, le prestige d'une personne se mesure à l'importance de son troupeau.

<sup>16</sup> Avec l'islamisation certains Peuls du Foûta Tôro sont devenus des marabouts, agriculteurs ou commerçants et, par conséquent se sont sédentarisés. Ils se sont aussi beaucoup métissés avec les autres populations locales.

pas dans les grandes villes sénégalaises ou à l'étranger, le Djolof garde toujours sa vocation pastorale avec un cheptel important, malgré les nombreuses années de sécheresse et l'urbanisation galopante qui menacent considérablement l'activité pastorale.

Le Mâssina et le Djolof ont pendant longtemps conservé la culture pastorale et, jusqu'à nos jours, les Peuls du Djolof sont les plus grands éleveurs du Sénégal.

Les populations peules restées dans cette zone ont conservé l'activité pastorale jusqu'à nos jours, contrairement aux Peuls du Foûta Tôro devenus plus agriculteurs qu'éleveurs. Si les épopées qui valorisent les actions des héros peuls du Djolof et du Mâssina, malgré leur caractère antéislamique, sont toujours appréciées par les populations du Foûta Tôro, c'est parce que les Peuls ont réussi à conserver une certaine tradition que les nombreuses mutations n'ont pas réussi à faire disparaître de leurs habitudes quotidiennes. Ces traditions s'expriment dans les activités corporatistes comme le tissage, la pêche, le pastoralisme. Cette dernière activité a le privilège d'apparaître comme une sorte de symbole, de dénominateur commun de l'ensemble des composantes des Peuls. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard qu'au Foûta Tôro, ceux qui pratiquent le pastoralisme sont nommés Peuls, tandis que les autres sont identifiés à leur caste.

Le Djolof, étant une zone d'élevage de grande intensité au Sénégal, occupe donc une position privilégiée dans le monde peul du Sénégal. De ce fait, la plupart des épopées de cette zone tournent autour des activités du pastoralisme et les conflits qu'elles engendrent, comme les problèmes de pâturage, de razzia, etc.

### **1.3. Le Fouladou**

Le Fouladou correspond à la Haute Casamance, essentiellement à l'espace composé par la région de Kolda.

Cet espace dominé par les Peuls, a abrité des organisations politiques puissantes qui n'ont pas suffisamment été traitées dans les recherches historiques<sup>17</sup>.

À l'image de la plupart des communautés africaines, les sociétés casamançaises dont fait partie les Peuls du Fouladou, ont évolué selon leur propre dynamique, mais aussi sous l'influence des normes politiques, économiques, sociales et culturelles des puissances coloniales telles que la France, l'Angleterre et le Portugal. Celles-ci ont exercé une influence considérable sur la trajectoire des sociétés sénégalaises.

---

Cette situation a d'ailleurs entraîné la naissance d'une caste maraboutique, communément appelé « Tôrôbé » (Sing : Tôrôdo).

<sup>17</sup> Pour de plus amples informations sur la naissance du Fouladou, nous vous renvoyons à l'étude de Noua Cissé (1978).

En Casamance, on assista aux chocs des différents impérialismes français, anglais et portugais. Ces hégémonismes étrangers provoquèrent des transformations politiques, économiques, sociales et culturelles profondes. Face à l'entreprise coloniale, les populations mirent en place des stratégies de résistance multiformes et de collaboration.

Le Fouladou, pris au sens étymologique du mot signifie « pays des Peuls » et correspond aujourd'hui aux départements administratifs de Kolda, de Vélingara et de Médina Yoro Foula.

Plus précisément, le Fouladou désigne cet espace géographique dénommé la Haute Casamance qui, à l'époque coloniale, est à cheval sur la Gambie anglaise au nord et la Guinée portugaise au sud, limité à l'est par la Guinée française, à l'est et à l'ouest par le Pakao. Le Fouladou est un espace géographiquement et socialement ouvert. Avant le tracé des frontières coloniales, le Fouladou était partie intégrante du vaste espace géographique des « Rivières du Sud » appelé la Sénégalie méridionale. Le territoire s'étendait jusqu'en Guinée portugaise au sud et couvrait une partie de la Gambie au nord. Cette position avait fait du Fouladou le centre de convoitises multiples de la part des puissances coloniales. Dès lors chaque puissance - la France, l'Angleterre, le Portugal - essaya de contrôler le pays peul pour influencer sur les relations politiques régionales.

Du point de vue de sa composition ethnique, le Fouladou, à l'instar des autres régions de la Casamance, se caractérise par une mosaïque ethnique. On y rencontre, depuis la période précoloniale et coloniale, des Peuls, des Mandingues, des Balantes et des Diolas. De nos jours, on retrouve des familles wolof et hâlpoulâr<sup>18</sup> dont l'implantation est assez récente. En raison de sa situation de « carrefour » et de son hétérogénéité ethnique, le Fouladou est devenu aujourd'hui un espace multiethnique et multiculturel.

En s'implantant au Fouladou à partir des années 1880, le pouvoir colonial introduisit des transformations dans la pratique et la gestion du pouvoir (Mouhamadou Moustapha Sow : 2010-2011).

Cette implantation coïncida avec l'entrée en scène de Moussa Molo, un héros épique, sorte de héros national, dans l'histoire du Fouladou (Alpha Oumarou Bâ : 2011).

L'histoire des Peuls du Fouladou est surtout marquée par la lutte de libération des Peuls Firdou<sup>19</sup> de la domination mandingue, en 1867, qui favorisa la formation du royaume peul sous

---

<sup>18</sup> Ce sont les Peuls du Foûta Tôro qui sont désignés par le terme « Halpoulâr » qui signifie « ceux qui parlent la langue poulâr ».

<sup>19</sup> Une autre appellation des Peuls du Fouladou.

Alpha Molo. Cette histoire joue un rôle déterminant dans le système épique des Peuls du Fouladou<sup>20</sup>.

#### **1.4. Le Foûta Djalon**

Le Foûta Djalon est une région montagneuse au relief accidenté, au climat tropical doux tempéré par l'altitude, aux savanes herbeuses et arbustives, aux vastes plaines, aux profondes vallées fertiles, aux plateaux herbus et latéritiques, aux eaux vives, aux paysages pittoresques, etc. Le Foûta Djalon est caractérisé par un relief qui comprend des plateaux, des plaines, des montagnes, un système hydrolique et une végétation abondants.

C'est une des quatre régions naturelles de la Guinée-Conakry, peuplée par une très large majorité de Peuls qui cohabitent avec une minorité composée de Dialonké, de Soninké, etc.

Comme la quasi-totalité des régions dominées par des Peuls, le Foûta Djalon est marqué par une stratification sociale hiérarchisée, où chaque membre appartient à une catégorie socioprofessionnelle qui délimite ses fonctions dans la communauté.

L'instauration d'un régime théocratique en 1725 par les dynasties des Alphaya et des Sorya, sans remettre totalement en cause l'organisation sociale et politique, a apporté quelques réaménagements pour mieux intégrer les valeurs de l'Islam dans le tissu social (Amadou Oury Diallo : 2009 : 21-36).

Sur le plan littéraire, ce territoire connaît un système épique riche. Cependant, celui-ci est dominé par la grande épopée de la coalition des Peuls du Foûta Djolon et du Fouladou, pour la libération des Peuls du joug des Mandingue du Gabou. Celle-ci comporte des versions peules et mandingues<sup>21</sup>.

#### **1.5. Le Mâssina**

Le Mâssina qui correspond au royaume du Delta du Niger est à cheval sur le Mali, le Niger et le Burkina Faso ou royaume du Liptako Gourma. Situé dans l'est de l'actuelle République du Mali, il s'étend sur une superficie de trente mille kilomètres carrés (30.000 km<sup>2</sup>) entre 15° 30' et 14° de latitude nord et 5° de longitude ouest (Bintou Sanankoua : 1990, pp. 9-10).

---

<sup>20</sup> Voir Amadou Oury Diallo (2009).

<sup>21</sup> La première publication de cette épopée en peul/français est l'œuvre d'Amadou Oury Diallo (2009). Il en existe d'autres versions en mandinka/anglais éditées par le professeur Gordon Innes (London University, SOAS, 1976) et des versions non publiées recueillies par Bakary Sidibé (Centre de recherche de Banjul, 1980) et Mamadou Tangara (Université de Limoges, 2007).

C'est une immense plaine, inondable dans sa majeure partie, où l'eau et l'herbe s'associent harmonieusement.

Des nuances dans le paysage, une certaine distorsion dans l'évolution morphologique actuelle, permettent cependant de distinguer dans le cadre des plaines inondées couvrant 19.500 km<sup>2</sup>, le Haut Delta, le Moyen Delta, le Bas Delta. Le Haut Delta, au sud d'une ligne Ténenkou-Kouakourou, Sofara, couvre une surface de 7200 km<sup>2</sup>. Le paysage dominant est celui des hautes plaines boisées ou broussailleuses, parsemées de tertres et d'îles vastes et nombreuses. Celles-ci représentent 648 km<sup>2</sup>, soit 9,5% de la surface de ce Haut Delta.

Les bras fonctionnels qui le parcourent sont vigoureusement encaissés dans les plaines. Celles-ci tardivement inondées, tôt exondées, sont couvertes d'une savane médiocre passant aux broussailles. L'érosion semble prédominer : les fleuves attaquent latéralement les rives et une brume de poussière se soulève durant les longs mois de la saison sèche au-dessus de sols peu protégés par la végétation. Le pays évolue comme un *Delta perché*, parcouru par une hydrographie puissante, mais dont le tracé est stabilisé.

Le Moyen Delta s'étend de la ligne Ténenkou, Kouakourou, Sofara, jusqu'à la hauteur de Gandé-Tama, Kouna. Il couvre 8300 km<sup>2</sup> dont seulement 370 sont exondés, soit 4,4 %. C'est la partie la plus complexe de la région. L'ensemble est divisé en deux compartiments par le massif. D'un côté les plaines du Macina, axées sur le Diaka. De l'autre côté, autour du Niger, celles du Sébéra et du Kounari. Sédimentation et érosion s'équilibrent dans ce Moyen Delta.

Le Bas Delta ne couvre que 3900 km<sup>2</sup>. Il est marqué par le contraste coloré entre la prairie la plus dense et la plus profonde, celle de l'immense cuvette en croissant où confluent Niger et Diaka, et la ceinture de dunes au sol nu et doré dont les tertres avancés, 142 km<sup>2</sup> au total soit 3,9% de la surface du Bas Delta annoncent l'erg de Niafouké. Des glacis gréseux de Sindégué aux sables du Farimaké, la prairie se dégage lentement des eaux. La sédimentation l'exhausse insensiblement et se traduit de façon beaucoup plus claire par la progression du front des herbes étouffant peu à peu les lacs (Jean Gallais : 1967, p. 43).

Il convient de souligner que le Mâssina, comme le Foûta Tôro, a connu un certain nombre de conflits essentiellement liés à la répartition des terres entre les différentes populations. Cette population est composée de pasteurs, marchands, agriculteurs, pêcheurs ou artisans, d'où les rivalités entre corporations. Ainsi, les éleveurs peuls, en perpétuelle recherche de pâturage, sont obligés de frôler les champs des agriculteurs bobos et bambaras. D'ailleurs, bon nombre d'épopées peules retracent les conflits liés à la volonté des Peuls de libérer leur territoire de la dépendance des Bambaras de Ségou. L'épopée de Silâmaka, héros faisant ici l'objet de notre étude, en est une parfaite illustration.



En outre, le Mâssina est l'une des zones les plus représentatives de la culture peule. Celle-ci trouve au sein du genre épique ses traits de caractère fondamentaux. En effet, les épopées peules du Mâssina mettent en scène des héros qui incarnent au plus haut point les valeurs cardinales revendiquées par les Peuls, dans le cadre du code éthique de la poulâgou, sur lequel nous reviendrons amplement dans le chapitre sur les caractéristiques du héros épique peul. Les héros épiques peuls du Mâssina insistent beaucoup sur la poulâgou qu'ils sont prêts à conserver en toutes circonstances.

Pour illustrer ce point de vue, nous pouvons nous référer, entre autres, à l'épopée de Guélâdio contre Mâbal, où le conflit est déclenché par le refus de Guélâdio de respecter l'une des exigences de la poulâgou : le don obligatoire du Peul noble aux personnes appartenant à la catégorie inférieure, du point de vue de l'échelle sociale.

L'épopée de Boûbou Ardo Galo (Christiane Seydou : 2010) qui met aux prises le marabout Cheikhou Amadou, représentant de l'Islam et le héros peul, Boûbou Ardo Galo, prêt à tout pour conserver sa « fulanéité » peut aussi figurer en bonne place dans cette catégorie.

## **2. Le contexte social**

Il est important de faire un bref aperçu de la stratification sociale du Foûta Tôro, laquelle sous-tend l'organisation de la chanson dans cette zone, dans la mesure où cette dernière est étroitement liée à la répartition des tâches entre les différentes catégories socioprofessionnelles.

Le système des castes, en usage au Foûta Tôro sous l'Almamyat comme dans la plus grande partie de l'Afrique subsaharienne, distingue en gros les nobles, les hommes libres, les artisans et les captifs.

Au Foûta Tôro, les nobles, depuis l'avènement de la théocratie de 1776, constituent la classe dirigeante des Tôrôbé, détenteurs du pouvoir politique. C'est une aristocratie terrienne, guerrière et religieuse ayant accru sa puissance des biens confisqués aux Peuls après la révolte de 1776 (Yves Saint-Martin : 1970 : 14).

En dehors de la classe des Tôrôbé, il existe aussi des gens de condition plus modeste que sont les hommes libres ou Rimbé (sing. : Dimo) que sont les Diâwanbé (sing. : Diâwando) qui occupent des fonctions de conseillers auprès de la classe dominante, les Sebbé (sing. : Thiédo) détenteurs de l'autorité politique avant les Tôrôbé, les Soubalbé (sing. : Thioubalo) ou pêcheurs, les éleveurs, ainsi que les castes socioprofessionnelles comme les Maboubé (sing. : Mâbo), les Wayilbé (sing. : Baïlo), les Lawbé (sing. : Labbo) et les Bournabé (sing. : Bournadjo), les Sakkébé (sing. : Sakké).

Dans cette catégorie socioprofessionnelle figurent les Nyeenbe (sing.: Nyeen), où se retrouvent les spécialistes de la communication.

Au bas de l'échelle sociale, nous avons les Mathioubé (sing.: Mathioudo) ou Djiyabé (sing.: Djiyado) qui constituent la caste des personnes de condition servile<sup>22</sup>.

Les narrateurs d'épopées et les chanteurs proviennent essentiellement de la catégorie des Nyeenbe, à l'intérieur de laquelle se retrouvent les musiciens (instrumentistes) et les paroliers (généalogistes, chanteurs). De même, les artisans comme les Bijoutiers, les Cordonniers, etc. sont classés dans cette catégorie.

Les narrateurs des épopées appartiennent au sous-groupe des Wambabé et des Awloubé. Cependant, sans être des castes exclusivement dédiées à la musique et à la parole, les Mathioubé et les Soubalbé s'adonnent à la chanson. D'ailleurs, les plus célèbres chanteurs et instrumentistes peuls du Foûta Tôro sont issus de ces deux castes, surtout de celle des pêcheurs, en ce qui concerne la chanson.

À l'instar des peuples voisins de l'Afrique subsaharienne, les Peuls du Foûta Tôro détiennent un répertoire d'épopées et de chansons diverses et variées. Les chansons sont traditionnellement réparties en fonction des âges, des sexes, des catégories socioprofessionnelles et des circonstances de performance.

La chanson et la musique en général sont utilisées de manière permanente au Foûta Tôro. Elles accompagnent les activités quotidiennes du paysan, du pasteur, du pêcheur, de l'enfant qui joue, de la maman qui dorlote son bébé, etc. Elles rythment aussi les activités pendant les baptêmes, les mariages, les circoncisions et les événements religieux. Même les morts inspirent beaucoup de chanteurs qui utilisent leur talent pour magnifier leurs œuvres durant leur séjour terrestre<sup>23</sup>.

Les chansons sont aussi représentées dans la plupart des genres oraux, dans la mesure où ceux-ci sont souvent ponctués de parties chantées, comme le conte, ou sont accompagnés par un instrument de musique qui joue un air musical précis, comme dans l'épopée.

En effet, pour être un bon conteur, il faut avoir un talent de chanteur pour mieux exprimer les parties chantées qui sont généralement des refrains que l'auditoire répète seul ou à la suite du narrateur. Concernant l'épopée, qualifiée par ailleurs de poésie orale, sa déclamation est

---

<sup>22</sup>Pour davantage d'informations sur le système des castes au Foûta Tôro, nous vous renvoyons à l'ouvrage de Yaya Wane (1966).

<sup>23</sup>Avec l'islamisation, nous assistons à la disparition progressive des rites traditionnels qui accompagnent les cérémonies funèbres. Cependant, comme dans bon nombre de domaines, certaines pratiques subsistent. Dans cette perspective, nous notons la composition de plusieurs chansons dédiées aux défunts dont une grande partie s'inspire du registre traditionnel.

toujours rythmée par un instrument de musique (*hoddou*) qui joue un air musical<sup>24</sup> approprié au type de récit.

Tène- Youssouf Gueye (1980 :7) résume la situation de cette manière :

Le chant (chœur ou solo) qui s'élève avec les coups de pilon dans la profonde solitude des hameaux de campagne, la note sanglotée d'un « gnâgnorou » dans le calme des pâturages, un couplet qui fuse, avec le chant des oiseaux, des débarcadères ensoleillés, c'est une sorte de mystérieuse vague d'émotion faites d'obscures nostalgies et d'indéfinissables souvenirs qui monte du tréfonds de l'être. C'est que la littérature, essentiellement orale comme presque partout ailleurs en Afrique noire est, ici avant tout, musique.

C'est dire que la chanson est intrinsèquement liée à la culture peule du Foûta Tôro. Elle occupe toute la chaîne spatio-temporelle et influence les activités quotidiennes de tous les corps de métiers et est pratiquée aussi bien par les hommes que par les femmes, sans distinction d'âge.

Il est également important de signaler la présence de chansons survenues à la suite de l'islamisation du Foûta Tôro et surtout de l'avènement de grandes figures maraboutiques comme Thierno Souleymane Bâl, El Hadj Omar, qui se mirent au-devant de la scène et qui ont érigé des théocraties musulmanes (Amadou Sow : 2001).

Ce sont, selon Christiane Seydou (1998 : 141), des chansons appartenant à la poésie religieuse empruntée aux modèles arabes. Il s'agit d'un genre savant qui apparaît sous une forme très codifiée (métrique, rime) et qui exclut tout accompagnement instrumental.

Face à cette nouvelle donne, les griots qui chantaient autrefois les louanges des héros païens, se sont mis à formuler des chansons pour célébrer les combattants de la foi devenus des héros et des références au Foûta Tôro. C'est exactement le même procédé utilisé dans l'épopée qui est reproduit dans la chanson.

C'est dans cette mouvance que la société du Foûta Tôro a connu une reconfiguration qui a vu naître une nouvelle classe dirigeante que représentent les Tôrôbé (Ibrahima Wane: 2002-2003).

Dès lors, nous pouvons soutenir que la chanson poulâr couvre toutes les activités socioprofessionnelles, politiques et culturelles du Foûta Tôro. Elle s'exprime dans toutes les tonalités (comique, lyrisme, satyrique, dithyrambique, épique ou élégiaque) et s'adapte à tous les contextes, à toutes les émotions, à tous les corps de métiers, à tous les âges et sexes.

Les acteurs de la chanson également sont étroitement liés à ces différents contextes de production et aux contenus de la chanson, même s'il existe une catégorie socioprofessionnelle

---

<sup>24</sup> Nous parlerons des airs musicaux dans le chapitre de la chanson traditionnelle peule.

(griot) spécialiste dans ce domaine. Tous ces éléments sont déterminants dans la classification des chansons poulâr.

Le Foûta Tôro est donc caractérisé par une richesse culturelle, due sans doute à la diversité des populations qui y ont séjourné depuis plusieurs siècles. Cette culture est perceptible à travers une forme d'organisation sociale basée sur la répartition des tâches entre les différents membres.

Sur ce plan, la littérature épique est largement tributaire de cette distribution des rôles dans cette zone marquée par une tradition épique remarquable. Les populations de cette zone sont des adeptes de la narration épique déclamée par des griots lors de diverses circonstances sur lesquelles nous reviendrons dans les chapitres suivants.

Il est également important de noter que l'auditoire du Foûta Tôro accepte volontiers, sans aucune forme de discrimination, une performance portant sur un héros peul d'une autre zone, au même titre que les héros du Foûta Tôro. D'ailleurs la question de l'origine du héros ne se pose même pas ; ce qui importe le plus, c'est d'être dans le cadre des valeurs incarnées par le groupe. Il n'est pas exagéré de soutenir que bon nombre d'auditeurs ignorent la provenance des héros. Généralement, ils considèrent que, même si ces héros n'habitent pas le Foûta Tôro, ils y sont originaires, comme le soutiennent d'ailleurs la plupart des griots locaux.

Nous pouvons par conséquent affirmer que tout héros aura l'agrément de l'auditoire du Foûta Tôro, pourvu qu'il incarne les valeurs de la poulâgou<sup>25</sup>. On rencontre même des héros qui figurent dans le répertoire des griots du Foûta Tôro, alors qu'ils ne sont pas des Peuls à la base ou ne le sont que partiellement. C'est le cas de Bakary Dian<sup>26</sup> (héros de Mâssina) qui était dans l'entourage de Da Monzon, l'un des plus célèbres rois de Ségou et de Malamine, héros d'une épopée que le griot Boun Guissé nous a déclamée, en plus de celle de Samba Guélâdio.

Sur cette base, nous pouvons déduire que ce que les Peuls ont de commun est à chercher dans ce concept de poulâgou dont les valeurs peuvent être incarnées même par un héros d'une autre communauté ou un héros peul défendant des valeurs islamiques, à l'instar de ce que l'on retrouve dans le cycle omarien<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Nous reviendrons sur la notion de poulâgou qui est le code de conduite qui détermine le comportement du Peul, reposant sur un certain nombre de valeurs telles que la fierté, le sens de l'honneur, la bravoure, la dignité, la générosité, etc.

<sup>26</sup> Héros dont l'épopée est déclamée par Djengui Bambâdo, griot du Fouladou. Pour ce héros, nous pouvons voir : Lilyan. Kesteloot, *L'Épopée bambara de Ségou*, Orizons, Paris, 2010.

<sup>27</sup> Voir la thèse de doctorat de troisième cycle d'Amadou Sow qui porte sur « La geste de Tidjâni : une épopée du cycle omarien », université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2011.

Cette situation est sans doute l'une des justifications du fait que les griots ne se privent pas de raconter les épopées peules d'autres territoires, pourvu qu'elles soient attestées au Foûta Tôro.

En effet, le fait que les griots du Foûta Tôro racontent indifféremment des épopées de héros de leur localité et celles de héros d'autres contrées peules voisines comme le Djolof et le Mâssina est une réalité facilement remarquable. Il ne s'agit certainement pas que de la proximité géographique car le Fouladou est plus proche du Foûta Tôro que le Mâssina. On pourrait soutenir à peu près la même chose concernant le Foûta Djalou.

Le Fouladou (ancien royaume peul du sud du Sénégal, toujours majoritairement peuplé de Peuls) et le Djolof (ancien royaume wolof limitrophe du Foûta Tôro, comprenant un grand peuplement peul) sont dans le même pays que le Foûta Tôro. Le Mâssina (ancien royaume peul situé au Mali) et le Foûta Djalou (ancienne théocratie instaurée par les Peuls de Guinée Conakry), se situent dans des pays limitrophes du Sénégal et sont plus éloignés du Foûta Tôro que le Foûladou.

Sans écarter d'autres causes, nous penchons plutôt pour le nombre considérable de héros épiques et la volonté de conserver une certaine culture pastorale, l'un des principaux piliers de la civilisation peule, favorable à l'expression de la poulâgou.

Les épopées déclamées au Foûta Tôro sont ainsi celles de héros appartenant à ce territoire et d'autres héros qui y sont attestés. Concernant précisément les épopées de héros du Foûta Tôro, se distinguent le Pékane, le Dilleré, les épopées de l'almamyat (Cheikh Sakho : 2005) et la grande épopée de Samba Guélâdio Diêgui qui fait partie de notre corpus.

Ces épopées sont essentiellement réparties en fonction des catégories socioprofessionnelles comme nous le verrons dans le chapitre réservé à l'étude de ces deux genres. Tandis que le Pékane et le Dilleré renvoient respectivement aux Pêcheurs et aux Tisserands, l'épopée de Samba Guélâdio Diêgui et les récits épiques de l'almamyat appartiennent à des dynasties ou des groupes sociaux (Dênnyanké et Tôrobé) qui se sont succédé au pouvoir au Foûta Tôro<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Voir le chapitre sur le contexte historique et géographique.

## **Chapitre II**

### **Constitution du corpus**

Notre collecte porte sur les épopées de héros faisant également l'objet d'une chanson. Le premier enregistrement a eu lieu à Paris, le 5 novembre 2016 au LLACAN, auprès d'Oumar Ciré Guissé. J'ai filmé l'Epopée de « Guélâdio contre Mâbal Adjï Goûro Malâdo », griot de Silâmaka. Une fois au Sénégal, nous nous sommes rendus au Foûta Tôro pour y effectuer une collecte d'épopées et de chansons épiques.

Nous avons enregistré auprès du groupe « Yonto Leydi » des chansons portant sur Samba Guélâdio Diêgui, Guélâdio Ham-Bodêdio et El Hadj Omar Tall.

#### **1. Première collecte**

Nous nous sommes rendus compte que les chansons portant sur les héros peuls en général sont certes nombreuses mais celles dédiées aux héros épiques sont très limitées et tournent essentiellement autour de quatre personnages: Samba Guélâdio Diêgui (Foûta Tôro), El Hadj Omar Tall (Foûta Tôro), Silâmaka ou Yéro Mâma (Mâssina) et Guélâdio Ham-Bodêdio (Mâssina). Il convient de souligner que la chanson dédiée à Guélâdio Ham-Bodêdio est la moins connue parmi ces quatre portant sur des héros du monde peul.

Ainsi, nous avons décidé d'orienter notre étude sur ces personnages épiques ; ce qui nous permettra non seulement de mieux circonscrire notre champ de recherche mais aussi de connaître les raisons qui font que, parmi la floraison de héros épiques du Sénégal (Foûta-Tôro, Djolof et Fouladou) et du Mâssina, seuls ces quatre sont repris dans la chanson du Foûta Tôro.

##### **1.1. Les épopées**

Nous allons donc, au regard de ce qui est souligné ci-dessus, retenir les deux héros épiques du Foûta Tôro et les deux du Mâssina qui sont attestés dans cette localité et qui bénéficient d'une chanson. Il s'agit de Samba Guélâdio Diêgui, Guélâdio Ham-Bodêdio, El Hadj Omar et Yéro Mâma (Silâmaka).

### *1.1.1. Les épopées de héros du Foûta Tôro*

Nous avons recueilli une épopée au Foûta Tôro, à Hôré Fôndé, auprès du griot Boun Guissé qui nous a narré *L'épopée de Samba Guélâdio Diêgui*.

Quant à El-Hadji Omar, nous avons utilisé une version qui nous a été racontée en 2001 par le griot Demba Hamet Guisé à Ndendôri, dans la région de Matam.

### *1.1.2. Les épopées de héros du Mâssina attestés au Foûta Tôro*

La première collecte nous a permis de recueillir l'épopée de *Guélâdio Ham-Bodêdio* à Paris, le 5 novembre 2016, au LLACAN, auprès du griot Oumar Ciré Guissé. Cette épopée a l'avantage de mettre en scène deux héros épiques du Mâssina, Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio. Ceci nous a permis de faire d'une pierre deux coups ; autrement dit, nous pourrions nous contenter de cette version - non exhaustive certes- pour étudier ces deux héros. Cette option est d'autant plus justifiée qu'il nous faut limiter notre corpus pour ne pas présenter un document trop volumineux et peut-être difficile à cerner. Il importe de souligner que Yéro Mâma apparaît dans les épopées qui portent son nom comme un autre nom de Silâmaka. En effet, dans les épopées que nous avons écoutées, les griots qui annoncent Yéro Mâma comme héros, racontent en réalité l'histoire de Silâmaka. Nous avons vérifié cet état de fait en demandant à des personnes censées être bien informées. En général, les réponses qui nous ont été servies confortent l'hypothèse que Yéro Mâma et Silâmaka sont le même personnage épique.

## **1.2. Les chansons**

La première collecte nous a permis de capter la prestation du groupe « Yonto leydi ». Nous avons collecté les chansons suivantes: « Bîgal Djenné » qui est la réplique de l'épopée de Guélâdio Ham-Bodêdio où il rivalisait avec ses camarades héros peuls du Mâssina pour la conquête de la jeune princesse Bîgal Djenné, « Samba Guélâdio » et « Târa » qui parle d'El Hadj Omar.

### *1.2.1. Les chansons avec héros épique du Foûta Tôro*

Parmi les héros de notre corpus qui bénéficient d'une chanson, Samba Guélâdio Diêgui et El Hadj Omar sont du Foûta Tôro.

### 1.2.2. *Les chansons avec d'autres héros épiques attestés au Foûta Tôro*

Nous avons comme chanson portant sur d'autres héros épiques attestés au Foûta Tôro, « Bîgal Djenné », qui peut être considérée comme une chanson dédiée à Guélâdio Ham-Bodêdio ; la femme Bîgal apparaissant comme l'objet de la quête.

## 2. **Collecte complémentaire**

Pour compléter notre corpus, nous avons effectué une deuxième collecte de chansons, en fonction des héros épiques représentés dans les chansons de la première collecte : El-Hadj Omar Tall, Samba Guélâdio Diêgui, Guélâdio Ham-Bodêdio et Yéro Mâma.

Ainsi, nous avons filmé la prestation de Saïdou Pam qui porte sur Yéro Mâma.

Pour étoffer notre corpus, nous avons transcrit et traduit les chansons « Târa » et « Samba Guélâdio » de Bâba Mâl, portant respectivement sur El Hadj Omar et Samba Guélâdio Diêgui.

## 3. **Présentation du corpus**

Nous allons procéder à une présentation synthétique des épopées et chansons de notre corpus afin de donner une idée précise de leur contenu.

### 3.1. *Les chansons*

Même si nous avons commencé notre collecte par une épopée, c'est à partir de la chanson que nous avons identifié les héros épiques sur lesquels portera notre étude. La décision de recueillir l'épopée de *Guélâdio contre Mâbal* pendant notre séjour à Paris, s'explique par notre connaissance du répertoire de chansons épiques du Foûta Tôro ; ce qui nous permet de savoir d'emblée les héros épiques concernés.

#### 3.1.1. *Chanson 1 : Bîgal Djenné*

Chanson représentant Guélâdio Ham-Bodêdio, un héros du Mâssina.

Lieu : Boki Diawé

Date: 30 mai 2015

Chanteurs : groupe « Yonto Leydi » (chanteur principal : Seydou Thiam)

Cette chanson reprend l'épopée peule où Guélâdio Ham-Bodêdio participe à une compétition qui réunit l'essentiel des héros du Mâssina (Boûbou Ardo Galo, Boukoulôwel Samba Yéro



Thiokki, Poullôri Galo Hâwa...) pour convoiter une belle femme du Mâssina, appelée Bîgal Djenné.

Guélâdio finit par remporter la victoire grâce à l'appui du chien de Bîgal Djenné qui l'aide à repérer l'emplacement de la femme convoitée. En effet, c'est un chien qui lui montre la position de Bîgal Djenné parmi toutes les jeunes filles alignées du Mâssina, en reconnaissance de la générosité que Guélâdio a manifestée à son endroit, en acceptant de partager avec lui sa nourriture, au moment où tous les autres ont choisi de le chasser.

Conformément à la règle de la compétition qui consiste à identifier Bîgal parmi toutes les jeunes filles du Mâssina dont les visages sont masqués, le chien donne à son bienfaiteur un indice qui lui permet de reconnaître la position de la fille : au moment de la compétition, il se met à côté de Bîgal.

Ainsi, pendant que ses rivaux se dirigent vers les autres femmes du Mâssina, Guélâdio, suivant les indications du chien en question, découvre la jeune fille convoitée et lui prend la main. Ayant de ce fait remporté la compétition, la jeune princesse Bîgal devient de fait son épouse.

### *3.1.2. Chanson 2 : Samba Guélâdio Diêgui*

Chanson représentant Samba Guélâdio, un héros du Foûta Tôro

Lieu : Boki Diawé (Sénégal)

Date : 05 juin 2015

Chanteurs : groupe « Yonto Leydi »

Lead vocal : Seydou Thiam

Cette chanson fait référence à la guerre qui eut lieu au sein de la dynastie des Dênyankôbé entre Samba Guélâdio Diêgui et son oncle paternel Konko Boûbou Moûssa pour le contrôle du pouvoir au Foûta Tôro. Cette guerre qui peut être qualifiée de parricide- Konko est présenté comme le frère ou le cousin de Guélâdio, le père de Samba- s'est soldée par la victoire de Samba Guélâdio Diêgui à la bataille de Bilbassi.

La chanson évoque brièvement les faits saillants de ce grand moment de l'histoire du Foûta Tôro, de celle des Dênyankôbé en particulier, en mettant l'accent sur la naissance et l'enfance du héros (déguisé en une fille), dans un contexte où tout garçon est systématiquement éliminé par Konko Boûbou Moûssa à qui ses prédicateurs ont annoncé sa destitution par un garçon qui naîtra dans le royaume. La chanson insiste sur la déclaration de guerre de Samba, la

confrontation des deux armées et enfin celle des deux adversaires qui se solde par la récupération du trône de son père par le héros.

La chanson fait quelques allusions aux relations entre Samba et les Maures, ainsi qu'à la présence coloniale.

### 3.1.3. Chanson 3 : Târa

Chanson représentant El Hadj Omar du Foûta Tôro

Lieu : Boki Diawé(Sénégal)

Date : 05 juin 2015

Chanteurs : groupe « Yonto Leydi »

Lead vocal : Seydou Thiam

Târa<sup>29</sup> est le titre de l'air musical dédié à El Hadj Omar par les griots bambaras. Les griots et chanteurs peuls ont adopté ce rythme pour les récits et chansons en l'honneur d'El Hadj Omar et de tout Tôrôdo en général.

S'inscrivant dans cette perspective, cette prestation du groupe « Yonto Leydi » retrace l'épopée d'El Hadj Omar en mettant l'accent de façon succincte sur un certain nombre de faits. Sans entrer dans les détails, le chanteur se contente juste de retracer les préparatifs du djihad (guerre sainte) omarien.

En effet, la chanson débute par l'envoi des lettres d'invitation au djihad qu'El Hadj Omar adresse aux Foutankôbé<sup>30</sup> pour les inciter à se joindre à son entreprise d'islamisation des peuples d'Afrique de l'Ouest. Elle se termine par l'assemblée au cours de laquelle le guide religieux réunit l'ensemble de ceux qui ont répondu favorablement à son appel à la veille de leur départ. Elle insiste aussi sur les qualités morales du Cheikh et le texte cite quelques-uns de ceux qui décident de l'accompagner.

Dans cette chanson, on observe l'intervention de l'un des musiciens (joueur de « xoddu<sup>31</sup> ») qui, ayant le rôle de parolier, fait l'éloge d'El Hadj Omar.

---

<sup>29</sup> Cet air musical (« A taara », « Il est parti ») est créé par les griots bambaras, en l'honneur de Macky, fils d'El Hadj Omar, réputé par sa générosité. Ensuite, il est devenu l'air musical d'El Hadj Omar. À présent, il est partagé par tous ceux qui appartiennent à la catégorie sociale des Tôrôbé (sing.: Tôrôdo).

<sup>30</sup> Habitants du Foûta Tôro (sing.: Foûtanké).

<sup>31</sup> Sorte de luth composée d'une caisse de résonance en bois ovale recouverte de peau de chèvre ou de bœuf, de quatre ou cinq cordes tendues sur le manche au moyen d'anneaux en cuir.

### 3.1.4. Chanson 4 : *Yéro Mâma*

Chanson représentant Yéro Mâma (Silâmaka), un héros du Mâssina

Chanteur : Seydou Pam

Accompagnement : quatre guitaristes dont le chanteur

Date : 06 juin 2015

Lieu : Doué (Sénégal)

La chanson *Yéro Mâma* (version Seydou Pam) rend hommage au héros éponyme qui, au Foûta Tôro, est considéré comme le même personnage que Silâmaka, preux peul du Mâssina.

C'est une version relativement courte- trois minutes- dont les paroles sont également réduites. Mais la musique qui l'accompagne (air musical, intermèdes, variations rythmiques, etc.) et la gestuelle des musiciens, surtout celle du chanteur, pallient la brièveté des paroles.

En outre, celles-ci sont suffisamment évocatrices pour porter l'essentiel du message épique reproduit. Seydou Pam s'inscrit également dans la continuité en insistant sur la position sociale (richesse) et la vaillance de Yéro Mâma qui est à la fois le protégé de Dieu et celui des armes.

Le chanteur met également l'accent sur la devise du héros, le plaçant ainsi dans une position familiale privilégiée (le cadet est très choyé dans la famille africaine en général, celle des Peuls en particulier), tout en montrant qu'il est doté d'une puissance physique extraordinaire, mise en exergue par la métaphore « fagot de bois vivant que dix personnes ne peuvent porter, a fortiori une seule ».

Cette chanson est donc assez complète pour représenter la vie et l'œuvre de Yéro Mâma, basées sur la richesse matérielle, la protection divine (mystique), sa force physique et la puissance de son armée<sup>32</sup>.

## 3.2. Les épopées

Nous avons effectué notre collecte d'épopées auprès de griots du Foûta Tôro. Nous avons ainsi recueilli trois épopées. La première, filmée à Paris auprès du griot du Foûta Tôro, Oumar Ciré Guissé, a l'avantage de regrouper dans une même version les deux héros du Mâssina que nous étudions : Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka. L'épopée déclamée par Boun Guissé raconte l'histoire de Samba Guélâdio Diègui, tandis que celle que nous a livrée le griot Demba Hamet Guissé aborde la confrontation entre El Hadj Omar et Karounka Diawara.

---

<sup>32</sup> Pour des compléments d'informations, voir : Christiane Seydou (1972).

### 3.2.1. *Epopée 1 : Guélâdio Ham-Bodêdio*<sup>33</sup>

Epopée peule du Mâssina

Griot : Oumâr Sirê Gorel Guissé

Date : 05 novembre 2016

Lieu : LLACAN(Paris)

Un jour, Silâmaka ardo, accompagné de son griot Mâbal Adji Goûro Malâdo et de ses compagnons, se rend chez le preux Guélâdio Ham-Bodêdio pour répondre à l'invitation de celui-ci. Lors de la veillée organisée à son honneur, Silâmaka, témoin du refus de Guélâdio de donner du tabac à une femme Diawando qui le lui demande, lui rappelle son statut de noble interdisant de refuser de donner, surtout à une personne appartenant à la catégorie des Nyeenbe<sup>34</sup>.

Outré par l'intervention de Silâmaka, Guélâdio jure de rester sept ans sans donner une seule fois. Pour renchérir, il prend l'engagement de ne pas s'acquitter des prières musulmanes obligatoires. À son tour, Silâmaka jure de faire le contraire de son alter ego, c'est-à-dire de donner à toute personne qui lui demande quoi que ce soit durant les sept prochaines années.

Mâbal Adji Goûro Malâdo, le griot de Silâmaka, touché par cette décision radicale et peu conventionnelle de Guélâdio, insiste pour que son maître dont il est le griot attitré, lui donne l'autorisation d'aller rendre visite à Guélâdio afin de l'amener à revoir sa position. Arrivé sur place, il se rend compte que Guélâdio n'est pas prêt à renoncer à sa décision.

Ainsi, il se permet de l'insulter, en le qualifiant même de quelqu'un qui a une queue et de moins valeureux qu'un âne. Quand il quitte les lieux, Guélâdio envoie ses hommes pour le poursuivre afin de laver l'affront qu'il a subi de la part du griot de Silâmaka, Mâbal. Cependant, ces derniers ne réussissent pas à neutraliser le griot qui est très rusé et qui bénéficie de la protection de son noble, Silâmaka.

Finalement, c'est grâce à son conseiller Kalilou Bourâma Kalilou qu'il parvient à amener le griot auprès de lui. En effet, Kalilou conseille à Guélâdio d'utiliser la ruse en demandant à

---

<sup>33</sup> Voir Christiane Seydou (1976).

<sup>34</sup>La caste des Diawanbé (pluriel de Diawando) est une caste composée de gens libres mais faisant partie de la catégorie des Nyeenbe. Ces membres jouent le rôle de diplomates et de conseillers dans les chefferies peules. Les Peuls nobles sont dans l'obligation de respecter un certain nombre de règles sociales vis-à-vis de toutes les autres castes, notamment par le don. En refusant de donner du tabac à une femme diawando, Guélâdio a violé une règle sociale de base. Silâmaka, en tant que Peul soucieux du respect des normes sociales, s'est donné comme rôle de le rappeler à l'ordre. Mais, Guélâdio, se sentant offensé par son congénère, reste intransigeant et lance un défi à Silâmaka qui, à son tour, riposte par un autre défi contraire.

Silâmaka de lui offrir son griot, dans la mesure où il ne peut pas refuser à cause de sa promesse de répondre favorablement à toute demande durant sept ans.

Une fois sur place, Mâbal utilise à nouveau la parole cinglante en faisant comprendre à Guélâdio que tuer un griot comme lui ne relève pas de la bravoure mais plutôt de l'insignifiance car le griot est comme une femme qui doit être protégée. Il ajoute, tout en réitérant ses propos précédents, que si Guélâdio veut prouver sa bravoure, il n'a qu'à s'attaquer aux guerriers comme Silâmaka, Boûbou Ardo Galo, etc.

Désarmé par les propos de Mâbal, Guélâdio décide de revoir sa position. Il remet à Mâbal de nombreux cadeaux et l'invite même à demeurer chez lui. Cependant, celui-ci choisit de rester fidèle à Silâmaka.

### 3.2.2. *Epopée 2 : Samba Guélâdio Diègui*

Epopée du Foûta Tôro

Narrateur : Boun Guissé

Air musical : Gnawla

Lieu : Hôré Fôndé

Ce récit épique porte sur la confrontation qui eut lieu à l'époque du règne de la dynastie des Dênnyankôbé<sup>35</sup> (sing : Dênnyanké) entre Samba Guélâdio Diègui et son oncle Konko Boûbou Moûssa. Cette confrontation mémorable et assez singulière parce que mettant aux prises un oncle et son neveu<sup>36</sup>, se solde par une victoire éclatante de Samba Guélâdio.

Même si cette épopée met surtout l'accent sur la bataille de *Bilbassi* qui consacre la victoire finale du prince dênnyanké qui venge son père, le récit commence dès les circonstances de naissance du héros. En effet, suite à la prédiction de ses marabouts, Konko entreprend de tuer tout garçon qui naît dans son royaume afin de préserver son pouvoir.

---

<sup>35</sup>Dynastie qui régna au Foûta Tôro pendant plusieurs siècles jusqu'à l'arrivée de l'Almamyat en 1776 : voir la thèse Amadou Sow (2011).

<sup>36</sup> Selon le système de parenté occidental, il s'agit de son oncle (frère de son père, dans certaines versions ou cousin de celui-ci dans d'autres) mais en Afrique, dans ce cas, Konko est simplement présenté comme son père. En effet, dans leur système de parenté, beaucoup de peuples africains ne distinguent pas nettement-du moins au niveau des appellations-, le père biologique et les hommes ayant le même âge que celui-ci, et la mère biologique et les femmes ayant le même âge que celle-ci. Quant au frère du père, il est tout simplement appelé « père » au lieu d'« oncle » et, pour plus de précisions, les Peuls peuvent l'appeler « baaba cawndiido », c'est-à-dire, littéralement, « père latérale ». Pour les autres, hommes ou femmes ayant l'âge du père ou celui de la mère, les Peuls l'appellent respectivement, pour les distinguer des parents biologiques, par le terme « père » ou « mère » suivi du prénom de la personne concernée.

Ainsi, pour protéger le héros, son entourage le déclare comme étant une fille et l'éduque comme telle, du moins sur le plan vestimentaire. Mais son courage et son intelligence prématurés ont fait que très tôt il se révèle comme celui qui doit détrôner son oncle usurpateur.

#### 4. Bilan général de la collecte

Au regard de cette collecte de chansons et d'épopées peules, nous pouvons soutenir que l'étude de la figure du héros épique peul dans la chanson poulâr est d'une importance capitale.

Les enregistrements que nous avons faits offrent de nombreuses pistes de réflexion. Nous avons des chansons et des épopées peules de héros du Foûta Tôro et de héros du Mâssina qui sont attestés dans l'ensemble de notre terrain de recherche.

Il est donc intéressant d'étudier ces héros présents à la fois dans la chanson et dans l'épopée. Cependant, compte tenu de la diversité et du nombre considérable de héros peuls, il semble nécessaire de mettre l'accent sur les héros de ces aires géographiques représentés dans les deux genres oraux afin de pouvoir comparer les représentations du héros épique peul.

Dans cette perspective, nous avons retenu, sur la base de notre collecte, un certain nombre de personnages. Il s'agit de Samba Guélâdio et d'El Hadj Omar au Foûta Tôro, de Guélâdio Ham-Bodêdio et de Yéro Mâma (Silâmaka) au Mâssina.

L'épopée englobe un grand nombre de héros appartenant à des aires géographiques différents et également attestés dans la chanson.

**Tableau récapitulatif : nom, variante du nom, région et époque**

Nom du Héros	Variante du nom du héros	Région d'origine du héros	Epoque du héros
Samba Guélâdio Diêgui	Dono Guélâdio Diêgui Samba Koumba Djorngal	Diôwol, Foûta Tôro, Sénégal	18 <sup>e</sup> siècle
El-Hadji Omar	Saykou Oumar Cheikh Omar Codda Adama Aïssé	Alwar, Foûta Tôro, Sénégal Mali (théâtre des opérations)	1794(97)-1864
Silâmaka	Yéro Mâma	Mâssina (Kéké), Mali	19 <sup>e</sup> siècle
Guélâdio Ham-Bodêdio	Guélâdio	Mâssina, Mali	19 <sup>e</sup> siècle



## **DEUXIEME PARTIE**

### **ÉPOPEE ET CHANSON PEULES : GENRES LITTERAIRES ORAUX OMNIPRESENTS AU FOUTA TORO**

Cette partie comprend deux chapitres. Elle porte respectivement sur les traits définitoires de l'épopée et de la chanson, en s'appuyant sur leur perception par les Peuls et l'étude des héros représentés dans notre corpus, sur la base des caractéristiques qui apparaissent aussi bien dans l'épopée que dans la chanson.

Enfin, nous faisons la synthèse dans une étude comparative qui prend en charge les questions que nous nous sommes posées concernant les relations de l'épopée et de la chanson.





## Chapitre I

### L'épopée

Dans ce chapitre, nous ferons une brève définition et dégagerons les caractéristiques de l'épopée en milieu peul du Foûta Tôro. Cela facilitera la compréhension de l'étude typologique de ce genre dans la société peule.

#### 1. Définition et caractéristiques du genre épique en milieu peul du Foûta Tôro

De par son appellation *daarol*<sup>37</sup> en langue peule, l'épopée renvoie à un récit, autrement dit au produit d'une narration.

*Daaral* vient du verbe *daarde* qui signifie raconter une histoire que le narrateur, en tant que témoin privilégié, se charge de transmettre. Cela contribue à marquer la distinction entre l'épopée et le conte (*tinndol*), genre littéraire qui affiche son appartenance nette au monde imaginaire.

Néanmoins, ce genre reste un diversement apprécié. Perçu tantôt comme une histoire réelle, tantôt comme un récit d'inspiration historique ou, quelquefois même comme une pure invention, l'épopée demeure un genre qui occupe une place prépondérante dans la littérature orale peule. Sa portée historique et idéologique lui confère un statut particulier et la positionne comme l'un des genres les plus sensibles et les plus exigeants du répertoire littéraire peul.

D'ailleurs, beaucoup de communicateurs traditionnels- généralement des griots- et bon nombre d'auditeurs, considèrent l'épopée comme étant une histoire vraie. C'est le cas de Demba Hamet Guissé qui a ouvert la performance qu'il avait faite pour nous en 2001, en déclarant que son récit est véridique, qu'il ne relève pas de la fiction (Amadou Sow : 2011).

Compte tenu de son poids culturel et idéologique considérable, ce genre narratif représente à bien des égards l'unicité du monde peul qui a su garder une certaine homogénéité, malgré les

---

<sup>37</sup>Du verbe *daarde* : raconter une histoire.

nombreux changements dus essentiellement au mode de vie de ce peuple marqué par une mobilité permanente<sup>38</sup>.

C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles l'épopée reste un genre très codifié dont la déclamation demeure l'exclusivité d'une catégorie socioprofessionnelle appelée Wambâbé<sup>39</sup>.

Pour une analyse plus exhaustive de l'épopée peule, il est important de procéder à une étude typologique.

## 2. Typologie des épopées peules

L'épopée peule, à l'instar du peuple peul dont elle véhicule les valeurs, couvre une vaste étendue territoriale en Afrique et un peu partout dans le reste du monde<sup>40</sup> et s'étend sur plusieurs siècles. Elle concerne une population estimée à environ trente deux millions de personnes<sup>41</sup>. Elle peut être analysée selon plusieurs approches. Pour ce faire, nous pouvons nous référer à la typologie des épopées africaines telle que l'ont présentée Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng (2009).

Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng (2009) proposent une étude typologique des épopées d'Afrique noire. S'appuyant sur les travaux antérieurs sur le genre épique (Aristote, R. Jakobson, Gaston Paris, Léon Gauthier, F. Suard, etc.) et sur les définitions des dictionnaires (Robert, Littré, Académie, Larousse, Le petit Larousse), ils ont procédé à ce qu'ils ont appelé « essai de typologie des épopées africaines » (39). Un tour d'horizon sur les différentes typologies proposées pour le genre épique, précisément sur leur ancien classement, celles des africanistes (D. Heusch, F. Suard) et des spécialistes d'épopées comme Daniel Madelénat, permet à ces auteurs d'exposer les raisons qui les poussent à proposer une nouvelle typologie. Ils considèrent que ces typologies insistent beaucoup sur le paramètre géographique ou historique qui ne permet pas de prendre en compte toutes les caractéristiques des épopées, surtout celle d'Afrique noire. Partant de cette étude, ils distinguent en Afrique noire trois types d'épopées : les épopées royales ou dynastiques, les épopées religieuses, les épopées mythologiques ou claniques.

---

<sup>38</sup> Confère article de Christiane Seydou, « Jeu de pions, jeu des armes, le combat singulier dans l'épopée peule », in *Epopée*, « Cahiers de Littérature Orale no 32, 1992, pp. 63-99.

<sup>39</sup>(Sing. Bambâdo), nous reviendrons plus largement sur cette catégorie socioprofessionnelle et les circonstances de performance de l'épopée dans les chapitres suivants.

<sup>40</sup>Les Peuls sont présents dans au moins dix-huit pays africains et sont également fortement représentés dans la diaspora.

<sup>41</sup> Voir ELLAF (Encyclopédie des Littératures en Langues Africaines).

Nous partirons de cette typologie certes insuffisante pour étudier toute l'épopée peule mais assez représentative pour nous permettre de dégager les éléments essentiels en vue d'une typologie spécifique à l'épopée peule.

L'une des caractéristiques de l'épopée que nous étudions, c'est d'être présente dans plusieurs espaces et d'aborder des thématiques diverses et variées ; reflet du peuple peul remarquable par sa présence dans plusieurs pays africains et même au-delà.

Cette situation entraîne une importante variabilité au niveau des différentes versions des épopées peules. Cela nécessite par conséquent une approche complémentaire de la typologie de Kesteloot et de Dieng, en tenant compte des particularités de ce genre littéraire en milieu peul qui comporte suffisamment de spécificités justifiant une approche plus adaptée.

À l'image des épopées des autres peuples ouest-africains, l'épopée peule est étroitement liée au fonctionnement de cette société et évolue en rapport avec les différentes mutations qui influent sur le mode de vie et le système de croyances des Peuls.

Cette épopée reflète l'évolution des Peuls des valeurs purement traditionnelles (poulâgou) aux valeurs religieuses, notamment avec l'islamisation de ce peuple intervenu très tôt par rapport à la plupart des peuples d'Afrique noire<sup>42</sup>.

Dans un éditorial intitulé « Epopée et mémoire », Nicole Revel (1992 : 9), rappelle les mutations que peuvent subir une épopée :

Dans la dynamique de l'histoire de ce XXe siècle, nous pouvons être les témoins des adaptations de l'épopée, de sa capacité à intégrer des valeurs nouvelles, ou bien de ses limites et de son éclatement. Certaines sociétés nous y invitent car elles sont situées à la croisée de multiples chemins et de multiples idéologies (...) ; d'autres sociétés, naturellement plus isolées (...) gardent vivant un système de représentations homogène, les formes aurorales de l'épos l'attestent. Acculturation, transculturation ou permanence des groupes sont manifestes dans le genre.

Nicole Revel laisse apparaître à travers cette citation deux types de sociétés ayant des réactions différentes par rapport au dynamisme et à l'évolution du genre épique. Un groupe de sociétés beaucoup plus réceptif ou perméable aux changements et aux nouvelles idéologies, et

---

<sup>42</sup>L'islamisation des peuples d'Afrique subsaharienne a modifié considérablement le système épique.

Les Peuls font partie des populations les plus marquées par ces changements qui ont introduit un type d'épopée à orientation islamique. La naissance de celui-ci est dû au fait que les Peuls ont mis en place des théocraties aux 18<sup>e</sup> -19<sup>e</sup> siècles. De ce fait, les tenants du pouvoir, se revendiquant des valeurs islamiques, ne se retrouvaient plus dans les valeurs incarnées par les héros épiques traditionnels. Ainsi, si elle n'est pas interdite (cas de l'Adamaoua), l'épopée va s'adapter, en mettant en exergue un héros religieux. Cependant, malgré son statut religieux, le héros peul islamisé ne s'est en réalité jamais départi des valeurs traditionnelles.

un autre groupe composé de sociétés plus conservatrices et qui, par conséquent, perpétuent une certaine tradition épique.

Les Peuls du Foûta Tôro, ayant subi des influences du monde araboislamique et occidental, est à cheval sur ces deux catégories.

En tant que peuple dont l'activité traditionnelle dominante est le pastoralisme, avec ses exigences entraînant de nombreux déplacements, à la recherche de zones de pâturage, les Peuls font aussi partie des peuples les plus métissés au plan biologique et culturel, avec les populations avec lesquelles ils ont eu à cohabiter<sup>43</sup>.

C'est une société très dynamique, qui subit plusieurs mutations liées en grande partie à son mode de vie, le nomadisme, qui favorise le contact avec les populations rencontrées au cours des déplacements. Cependant, les Peuls restent un peuple très conservateur, qui tient à sauvegarder le patrimoine culturel, les traditions et les valeurs fondamentales qu'ils considèrent comme leur marque identitaire, laquelle se retrouve exprimé par le concept de la poulâgou.

Cet état de fait est largement perceptible dans les épopées où l'on rencontre souvent des héros qui luttent pour le maintien de l'ordre social établi contre d'autres membres de la communauté qui transgressent le code de conduite de la poulâgou<sup>44</sup>. C'est dire que tout changement de grande envergure ne manque pas de susciter des confrontations importantes entre conservateurs et partisans de la nouvelle tendance<sup>45</sup>. Cela explique l'importance accordée à la variabilité- qui semble être l'affaire de toute la communauté- relativement marquée dans la transmission et dans le contenu de l'épopée dans cette zone.

En situant l'épopée d'El Hadj Omar- qui met en scène un héros défendant les valeurs islamiques- dans la littérature épique peule en général, Samba Dieng, cité par Amadou Sow (2001 : 127), résume cette réalité en ces termes :

La geste d'El Hadj Omar ou épopée du Jihâd jouit au sein des productions des Fulbe ou Peuls d'un statut particulier qui le situe au carrefour dupulaagu ou idéal peul et de l'Islam, de l'oralité et de l'écriture.

L'épopée omarienne, en incarnant à la fois des valeurs traditionnelles antéislamiques, l'Islam, l'oralité et l'écriture, apparaît comme l'une des épopées les plus complètes du monde peul. Elle symbolise bien l'ouverture des épopées peules qui s'adaptent constamment aux valeurs nouvelles.

---

<sup>43</sup>Nous expliquons ce métissage dans un article publié dans les actes du colloque international de l'Université de Banjul en 2012 : voir bibliographie.

<sup>44</sup> Voir l'épopée de Guéladio contre Mâbal.

<sup>45</sup> Cas de Boûbou Ardo Galo et du marabout Cheikhou Amadou.

Si l'on tient compte de l'évolution des sociétés peules de l'animisme à l'Islam ou de l'oralité à l'écriture<sup>46</sup>, on s'aperçoit nettement que l'épopée d'El Hadj Omar est le modèle le plus achevé de l'épopée peule, dans la mesure où elle traduit le dynamisme et la richesse de celle-ci.

L'épopée peule telle qu'elle se présente de nos jours, peut être considérée comme le fruit d'une longue histoire des Peuls marquée par des courants culturels issus du fleuve et de la savane, des forges et des métiers à tisser, de la guerre et des confrontations<sup>47</sup>.

D'autre part, la littérature épique est également musique et chant, car elle s'accompagne généralement d'instruments jouant des airs spécifiques au groupe social auquel appartient le héros et/ou le narrateur mais, dans certains cas, on rencontre un air spécialement conçu pour rendre hommage au personnage principal.

En guise d'illustration, nous pouvons citer le Saygalâre, dédié à Ham-Bodêdio, le Târa, d'abord destiné à son fils Makki, ensuite au célèbre djihadiste El Hadj Omar<sup>48</sup> et à toute sa descendance.

L'épopée peule est par conséquent très vaste et se propage à l'image de la société dont elle exalte les valeurs aussi bien dans le temps que dans l'espace. Aussi, est-il difficile de procéder à son étude intégrale. Cependant, nous nous limiterons à une présentation brève mais ciblée des épopées chez les Peuls du Foûta Tôro et de ceux du Mâssina.

Notre choix se justifie par le fait que notre terrain est le Foûta Tôro. Etant donné que les griots de cette zone ne se limitent pas aux seuls héros de leur milieu (Samba Guélâdio, El-Hadj Omar Tall), ils y ajoutent d'autres héros épiques attestés par l'ensemble de leur auditoire, nous avons élargi notre champ d'étude.

Il apparaît que les héros du Mâssina sont particulièrement représentés dans le répertoire épique des griots du Foûta Tôro et les deux qui sont représentés dans la chanson (Guélâdio et Silâmaka) appartiennent à cet air géographique. Il s'y ajoute que ces deux zones habitées par les Peuls connaissent à peu près la même trajectoire qui a influé sur le contenu des épopées : royaumes traditionnels, théocratie et colonisation.

Pour en revenir à la typologie, on distingue nettement trois grandes orientations de l'épopée peule : les épopées corporatives, les épopées royales et les épopées religieuses.

---

<sup>46</sup> Nous rappelons que ces éléments se retrouvent très souvent, à des degrés relativement différents, dans plusieurs épopées.

<sup>47</sup> Nous verrons par la suite qu'il existe des épopées et des chansons peules liées aux différents corps de métiers (épopées et chansons corporatistes).

<sup>48</sup> Ces airs seront étudiés dans le chapitre consacré à la chanson.

Cette répartition des épopées peules correspond à la typologie des épopées d'Afrique de l'ouest de Lilyan Kesteloot et de Bassirou Dieng (2009), excepté les épopées claniques et mythologiques qui ne semblent pas spécifiquement représentées<sup>49</sup> chez les Peuls.

Nous tenons aussi à souligner que beaucoup d'éléments se retrouvent dans plusieurs types mais nous nous basons sur les caractéristiques les plus générales pour classer telle ou telle épopée dans une catégorie donnée.

Dans la présentation des différents types d'épopées peules, nous tiendrons compte de toutes les zones de l'Afrique de l'Ouest où se trouvent des épopées peules.

Nous prendrons donc nos exemples dans les zones qui ont vu naître et se développer des royaumes peuls comme le Foûta Tôro, le Foûta Djalon, le Fouladou et le Mâssina. Nous tiendrons aussi compte du Djolof-qui n'a pas connu de royaume peul-, compte tenu du nombre important d'épopées qui s'y trouvent<sup>50</sup>.

De cette étude qui est complétée par notre corpus et les publications sur les épopées peules, nous dégagons les différentes caractéristiques du héros épique peul dans un autre chapitre.

## **2.1. Les épopées corporatives**

Ces épopées appartiennent à certaines catégories socioprofessionnelles tels que les bergers<sup>51</sup>, les chasseurs, les pêcheurs, les tisserands, etc. Très liées aux métiers exercés par les membres de ces catégories socioprofessionnelles, elles exaltent les exploits d'un héros d'une profession donnée, en train d'affronter les risques du métier qui sont souvent occultes et surnaturels.

Par la même occasion, elles valorisent et font la promotion des qualités spécifiques d'un groupe professionnel, à travers les exploits du héros de la corporation.

Dans cette catégorie d'épopées, nous pouvons citer le Pékane des pêcheurs du Sénégal (*Ségoubali, Samba Dierel* (Amadou Abel Sy : 1980) et les épopées de pasteurs (Mamadou Lamine Ngaidé : 1983).

---

<sup>49</sup>Cela n'exclut pas la présence d'éléments appartenant à ce type dans un certain nombre d'épopées peules.

<sup>50</sup>L'Adamaoua et le Sokoto ont connu des royaumes peuls mais les épopées y ont été interdites par les dirigeants de la théocratie qui les jugeaient très favorables aux valeurs antéislamiques.

<sup>51</sup>Dans la société peule hiérarchisée et marquée par la répartition des tâches entre les groupes sociaux, les bergers occupent une place de choix. D'ailleurs, le terme « peul » est souvent utilisé pour les désigner. Cette manière de les distinguer des autres groupes socioprofessionnels peuls, vient sans doute du fait que les traits dominants de la civilisation peule sont intrinsèquement liés aux activités pastorales.

- **Le Pékane**

Le Pékane est l'une des gestes les plus anciennes et les plus célèbres du système épique peul. Ce chant épique est aussi l'un des plus riches en enseignements sur les valeurs culturelles voire ésotériques de la société *haalpulaar*, précisément celle des Peuls de la vallée du Fleuve Sénégal.

Le Pékane ou Ségoubali<sup>52</sup> est également une histoire des pêcheurs du Fleuve Sénégal. Il désigne l'ensemble des chants pour les Soubalbé (pêcheurs).

Au-delà de la corporation des pêcheurs à laquelle il est intrinsèquement lié, le Pékane est hissé au rang supérieur de patrimoine littéraire de la communauté poulâr dans son ensemble.

Ce récit est né des rapports entre l'homme et la faune aquatique, dont il a gardé le caractère dramatique original. C'est Guélaye Ali Fall, dont le nom a tendance à se confondre avec ce récit, qui le raconte en chantant.

De cette œuvre monumentale, la légende élégiaque de *Ségoubali* se distingue. Celle-ci relate l'histoire tragique de Ségoubali, un pêcheur célèbre pour ses exploits et qui, en s'attaquant un jour au génie du Fleuve, Ngaari Ngawle, signe sa perte. Ségoubali est précisément un fils unique d'une famille de pêcheurs mais aussi un bel homme doté par Dieu de toutes les qualités.

Cependant, sachant que le mariage lui sera fatal, sa mère l'empêche de s'épanouir en lui imposant un célibat. Mais face à l'incompréhension de la société qui ne cessait de le critiquer, de se gausser de lui ou simplement d'inventer des histoires tendant davantage à le dénigrer qu'à chercher à comprendre les véritables raisons de son célibat prolongé, Ségoubali devenait de plus en plus malheureux. Il se plaignait constamment devant sa mère qui réussissait à chaque fois à le calmer.

Mais, un jour, se rendant à une corvée coloniale ordonnée par le chef de canton, Ségoubali constate qu'il travaille avec les enfants de ceux de sa classe d'âge. Alors, gagné par la déception, l'amertume, il rejoint sa mère pour lui reprocher d'être responsable de tout son malheur. Aussi, se résout-il à se marier quelles que soient les conséquences.

---

<sup>52</sup>Les expressions *Ségoubaliyoo*, *woy Ségoubali*, *Ségoubali*, ... sont régulièrement utilisées par le narrateur comme des refrains qui, en même temps qu'ils relancent le récit, rendent l'histoire beaucoup plus pathétique.

Ségoubali est, en plus de Samba, le nom du héros qui permet aussi de distinguer l'épopée portant ce nom des autres gestes communément dénommés Pékane.



Etant convaincu que marier ou célibataire, il doit mourir un jour, Ségoubali se rend chez son oncle pour demander la main de sa cousine Koumba Dié Mâyo, laquelle lui est accordée sur le champ<sup>53</sup>.

La nouvelle épouse n'attend pas longtemps pour faire montre d'un caprice fatal à son mari, en exigeant de celui-ci de tuer Ngâri Ngawlé, le génie du fleuve. Ségoubali affronte et parvient à tuer le génie du Fleuve mais, conformément à l'explication que sa mère lui avait donnée pour le maintenir dans le célibat, il meurt quelques temps après<sup>54</sup>.

De cette geste tragique à bien des égards, se dégagent des enseignements très importants. L'épopée de *Ségoubali* pose le problème du comportement des enfants vis-à-vis de leurs parents auxquels ils doivent une obéissance et une confiance sans faille.

En outre, on note une mise en garde non seulement contre l'influence négative des préjugés sociaux sur les décisions des individus mais aussi une alerte concernant les risques de céder aux caprices d'une femme. La croyance à la fatalité et à la destinée auxquelles nul ne peut échapper, apparaît aussi dans cette épopée des pêcheurs du Fleuve Sénégal.

- **L'épopée de Goumâlo et Guêlél (Djolof)**

Cette épopée peule du Djolof est assez représentative de l'épopée des valeurs pastorales incarnées au plus haut point par les bergers peuls, rivalisant d'exploits pour la conquête de la vache ou de la femme (Amadou Sow : 2011).

Elle met en scène deux figures héroïques qui incarnent chacune à sa façon un aspect des valeurs guerrières prônées par le code de conduite peul, communément appelé poulâgou.

D'ailleurs, Bassirou Dieng (in Ursula Baumgardt et Jean Derive : 2009, pp. 353- 370) qualifie Goumâlo et Guêlél comme un éclatement de la figure du héros peul dans la mesure où ce sont deux preux aux démarches différentes mais qui représentent chacun à sa manière

---

<sup>53</sup>La relation entre l'oncle et le neveu ou relation avunculaire est extrêmement importante dans les sociétés africaines, celles sénégalaises en particulier. Traditionnellement, un homme doit épouser la fille de son oncle. D'un autre côté, c'est l'oncle qui doit donner en mariage sa nièce.

Dans la société peule et dans plusieurs sociétés ouest-africaines, on raconte même que, le jour du jugement dernier, seul l'oncle s'occupera de son neveu, tous les autres, y compris les parents le rejeteront parce que préoccupés par leur propre sort. En outre, dans la plusieurs sociétés africaines traditionnelles, l'héritage se faisait d'oncle à neveu et non de père à fils.

Aussi, la relation avunculaire est-elle illustrée de façon spectaculaire dans *Ségoubali* lorsque le héros éprouve des difficultés pour trouver un rameur quand il s'apprête à affronter Ngâri Ngawlé.

C'est son neveu encore bébé qui saute du dos de sa mère pour l'accompagner. Les exemples ne manquent pas dans le répertoire culturel ouest-africain pour illustrer cette relation très forte et complexe.

<sup>54</sup>Pour de plus amples informations, voir Amadou Abel SY (1974-1975).

certaines facettes de la culture peule. L'issue du combat final soldé par une égalité parfaite entre les deux protagonistes en est la preuve. À travers eux, c'est la poulâgou qui est célébrée. Ce récit tourne essentiellement autour de la vache dont la possession est la finalité des activités de tout Peul. De ce fait, dès l'entame du récit, le narrateur inscrit l'épopée dans l'univers de la vache, objet de convoitise du guerrier Goumâlo, héros prométhéen, prêt à tout pour assouvir sa soif de posséder l'élément bovidé, au prix de sa vie ou de celle de tout adversaire qui s'oppose à son dessein.

*Tu sais qu'il fut un temps, il fut un moment (où)  
Les nombreux jours de Dieu sont incommensurables  
Goumalel Samba Diam Dialalo, sable-qui-glisse-entre-les-doigts,  
Sa bravoure était alors incontestée dans tout le Djolof  
Il restait un bon moment puis interpellait les Djenguelbé : « Ndjengue »  
« So » lui répondaient-ils.  
« Qui a la plus belle vache (actuellement) ? demandait-il  
« Un tel de tel village » répondaient-ils.  
Il dit : « Demain vous me suivrez »  
Si je le rencontre je le tue,  
La belle vache je l'ajoute à mon troupeau je suis au faite de ma gloire,  
Les autres vaches vous vous les partagez, je vous les donne, Peuls  
C'était alors tout ce qui restait à Goumalel,  
Ses vaches étaient nombreuses, sa renommée sans bornes.*

(Mamadou Lamine Ngaidé, 1983.V. 5-18).

À travers ces vers, Goumâlo se positionne comme un héros qui n'hésite pas à s'attaquer à ses concitoyens pour satisfaire son goût avéré de posséder la plus belle vache. Nous sommes normalement en face d'un anti héros. Pour autant, Goumâlo n'est pas du tout antipathique, aux yeux de la communauté peule qui le voit comme l'incarnation d'une des valeurs héroïques : le courage, voire l'audace de transgresser<sup>55</sup>.

Pendant ce temps, un Bambâdo, du nom d'Abdoul Bambâdo arrive à posséder la plus belle vache, Thîwel, qu'un généreux Peul lui a donnée. Confronté à un dilemme- peur de garder la belle vache à cause de la menace de Goumâlo et envie de conserver Thîwel-, il est dans l'obligation de trouver un soutien. Il se confie à Guêlél, l'Ardo qui joue le rôle de protecteur du bovidé et du Bambâdo.

Arrivé chez Guêlél, le Bambâdo use de son pouvoir de persuasion qui est le *noddal* pour amener l'adversaire de Goumâlo à honorer son statut de protecteur de la vache. Pour honorer son statut de défenseur de la vache et du Bambâdo, Guêlél est donc tenu d'accepter la

---

<sup>55</sup> La notion de la transgression sera abordée dans le chapitre sur les caractéristiques du héros épique peul.

sollicitation de son hôte. Par conséquent, le motif de la confrontation entre les deux peux peuls est trouvé.

À cela, vient s'ajouter l'attitude de Ndalé qui, séduite par Guêlél, provoque son mari Goumâlo qui est tenu de laver l'affront en s'attaquant à son désormais rival.

La fin de la confrontation, soldée par un match nul parfait, met les deux héros dans une situation où ils représentent chacun à son niveau un aspect de la communauté peule à laquelle ils appartiennent.

## 2.2. Les épopées royales

Elles proviennent de sociétés hiérarchisées en castes professionnelles et sur une échelle pyramidale. Ces épopées, sources incontournables de l'historiographie africaine, tout en mettant en scène un ou plusieurs héros autour d'un roi ou d'un prince, relatent des conflits politiques qui débouchent sur des guerres, des duels « homériques ». Elles font l'apologie de la bravoure et se livrent à l'exaltation du groupe concerné dans la victoire ou le tragique, ainsi que des hauts-faits qui marquent la conscience collective, en modélisant son système de valeur.

Les épopées peules comme celles de *Samba Guélâdio Diêgui* du Foûta Tôro, d'*Alpha Molo Baldé* du Fouladou, de *Guélâdio Ham-Bodêdio*, de *Silâmaka*, d'*Oumarel Samba Donndé* du Mâssina, etc. entrent dans ce cadre.

Il s'agit essentiellement d'un ensemble d'épopées qui narrent les luttes fratricides pour la gloire et l'honneur mais dont l'objectif est surtout l'exaltation des vertus guerrières afin de former moralement le Peul en lui définissant l'idéal de vie qui doit être le sien.

Nous avons aussi des épopées qui relatent les luttes de conquête ou de reconquête du pouvoir que les *Arbe* peuls mènent contre d'autres Peuls ou d'autres peuples dominateurs ou qu'ils ambitionnent de dominer.

- **L'épopée de Samba Guélâdio Diêgui (FoûtaTôro)**

Samba Guélâdio Diêgui est le héros de la geste éponyme qui a fait montre, dès le bas âge, d'un courage, d'une bravoure, voire d'une témérité légendaire, en faisant face au sort, à la société des hommes et même aux génies. Fils posthume du roi Guélâdio Diêgui et d'une jeune infirme Koumba, surnommée Diôrngal, (la sèche, la stérile), la naissance de Samba comme son existence sont entourées de merveilleux. Lésé dans ses droits de succession au trône par son oncle Konko Boûbou Moûssa, Samba se fixe comme principal objectif la reconquête du pouvoir qui lui revient de droit.

Ainsi, flanqué de ses adjouvants (son cheval Oumou Latôma, son griot Séwi Malal Lâya et de son esclave Doungourou), Samba se lance dans une série d'expéditions: délivrance de toute une ville de la terreur d'un crocodile monstrueux qui imposait annuellement une princesse en échange de l'eau du fleuve, guerre pour le compte d'un roi maure et, après l'obtention d'une armée, combat victorieux contre son oncle à la célèbre bataille de Bilbassi, suite à sept jours de combat mené dans des conditions très difficiles.

Une fois la reconquête du pouvoir effective, Samba se livre à de nouvelles batailles. Mais le fils de Guélâdio Diêgui rencontre la mort après avoir consommé une sauce. Son griot Séwi, une fois mort, est enterré à ses côtés. Par ailleurs, Samba triomphe de la mort car la terre rejette son corps et, ainsi, il continue à tuer en ôtant la vie à un berger qui est contraint d'avaler un gros os en commettant l'imprudence d'asséner un coup de bâton sur son squelette qui affleure.

Aussi, la version orale retient-elle que Samba « warii ina wuuri, Samba warii ina maayi », autrement dit Samba a tué vivant, Samba a tué une fois mort. Mame Kouna Sène raconte cette partie qui immortalise davantage le prince dênyanké, en plus de son courage, son intelligence machiavélique, sa droiture, son sens de l'honneur et même sa témérité qui ont fait de lui un personnage légendaire :

Lorsque Samba fut mort et qu'on l'eut mis en terre, un Peulh en passant près de sa sépulture, vit la tête de l'ancien roi du Fouta qui sortait du sol. -Ah ! dit-il, voilà une tête de cochon qui s'imagine n'être pas morte ! Il prit sa canne et frappa sur cette tête. Le bâton se cassa et un éclat pénétra dans l'œil du Peulh qui en est mort. Les Bambado du Fouta ont dit : - Samba ne peut mourir ; c'est lui qui a tué le Peulh.

(Mame Kouna Sene, in *www.ethiopique.fr*).

- **L'épopée de Ham-Bodêdio (Mâssina)**

Les épopées royales sont aussi représentées par l'épopée de Ham-Bodêdio ou Hama-Le-Rouge, descendant des chefs peuls rouges, par opposition aux Peuls noirs et qui devient l'ancêtre des Ferooûbe, Peuls émigrants, de patronyme Soh. Ce preux peul peut être présenté comme un héros central, c'est-à-dire à cheval entre le monde de la poulâgou et le monde bambara pour avoir épousé Ténin, la fille du roi de Ségou, Da Monzon.

Aussi, le surnommait-on Poullou Ségou, Bambara Kunâri (Peul à Ségou, Bambara à Kounâri).

Cependant, Ham-Bodêdio n'en demeure pas moins un héros qui incarne largement les valeurs de la poulâgou car malgré cette alliance avec le royaume bambara de Ségou, il se révolte et se bat pour son autonomie.

Profitant d'une brouille conjugale avec Téné, son épouse bambara qui a humilié sa coépouse peule, Ham-Bodêdio la gifle avant de l'expédier à Ségou et, la poursuivant jusque chez elle, il

réitère son geste devant Da Monzon. Mettant en avant ses qualités physiques et morales qui font de lui un héros peul accompli, Ham-Bodédio parvient à fédérer autour de lui d'autres chefs peuls dans une puissante armée capable de tenir tête à Da Monzon. Il est présenté comme un grand stratège doté d'une parfaite maîtrise de soi, de ses réactions, de sa rancune ainsi que de sa colère. Grâce à ces qualités, Hama-Le-Rouge assure mieux sa vengeance tout en la rendant imprévisible pour l'adversaire.

On dit aussi qu'il pousse l'outrecuidance, la témérité et la solidarité en n'hésitant pas à assumer un crime qu'il n'a pas commis pour ne pas dénoncer un ami coupable (Amadou Sow : 2011 : 45).

De leur côté, les versions bambaras livrent un récit différent des rapports heurtés entre Hama-Le-Rouge et son beau-père Da Monzon de Ségou. Celles-ci mettent en exergue l'insolence du Ardo peul, et situent le conflit dans une période de crise que traversait le royaume bambara de Ségou.

Da Monzon, excédé par la popularité croissante d'un de ses généraux, finit par l'exiler. Son départ prive Ségou d'une force capitale au moment où éclate le conflit entre Ségou et Kounâri. Toujours est-il que Ham-Bodédio montre sa bravoure et sa détermination à se libérer du joug du puissant Da Monzon (Samba Dieng : 1989).

Magnifiées par l'ensemble des Peuls, les valeurs incarnées dans les épopées royales sont celles de la poulâgou en général et qui se trouvent également vivement glorifiées dans d'autres gestes toutes aussi représentatives les unes que les autres. Parmi elles, les épopées de Silâmaka Ero-Dândé (Silâmaka-au-Cou-Blanc), de Hama Alasséïni Gakoï de Kanioumé, de Boûbou Ardo Galo ; de Oumarel Samba Dondé, etc.

### **2.3. Les épopées religieuses**

Ces épopées se retrouvent aussi dans le même espace que les deux précédentes. Elles mettent en exergue la vie et les actions d'un personnage historique, musulman, comme Thierno Souleymane Bâl, El Hadj Omar Tall, Mabba Diakhou Bâ (Mouhamadou Aliou Thiam : 1935), etc. Elles font l'apologie des valeurs religieuses islamiques et entretiennent dans la confrérie au sein de laquelle ces personnages historiques occupent une place de choix, la mémoire et la vénération de cette figure religieuse musulmane.

Ce sont des épopées peules fortement marquées par la religion musulmane et qui constituent la forme la plus complète de l'épopée peule, dans la mesure où elles combinent toutes les formes de valeurs et de croyances de ce peuple. Ce type correspond aux épopées qui se sont propagées dans le monde peul avec l'arrivée massive de doctes musulmans qui se sont donnés comme

mission de revivifier l'islam en initiant des guerres saintes un peu partout en Afrique de l'Ouest<sup>56</sup>.

Ces actions ont conduit à l'installation de régimes théocratiques dirigés par des savants musulmans qui ont mis en place un mode de gestion basé sur les prescriptions islamiques. Ces entreprises de conquête et de reconquête du pouvoir ont abouti à des confrontations souvent sanglantes et parfois fratricides entre défenseurs de la religion musulmane et conservateurs des valeurs traditionnelles.

Au Mâssina, on peut citer *L'épopée de Boûbou Ardo Galo* qui, sans être à proprement parler une épopée religieuse, n'en demeure pas moins un récit qui met au premier plan la religion musulmane, à travers la confrontation entre le marabout Cheikhou Amadou, propagateur de l'islam et le rebelle peul Boûbou Ardo Galo, défenseur des valeurs ancestrales.

Nous pouvons dire la même chose à propos de l'épopée du Foûta Djallon (Amadou Oury Diallo : 2009) mais, à la différence avec celle de Boûbou Ardo Galo, celle-ci met aux prises les Almamis peuls du Foûta Djallon (doctes et guides religieux musulmans) et les Mandingues du Gâbou qui s'appuient sur les croyances traditionnelles.

Ce type est dominé par l'épopée omarienne, ou plus précisément le cycle omarien, si l'on tient compte de toutes ses ramifications, avec les épopées de son fils Ahmadou et de son neveu Tidjâni Alpha Ahmadou (Amadou Sow : 2011).

- **L'épopée d'El-Hadji Omar**

Apparaissant comme l'une des figures les plus emblématiques du XIX<sup>ème</sup> siècle africain, Cheikh Omar<sup>57</sup> fait l'objet d'un intérêt particulier. Sa vie et son œuvre ont inspiré plusieurs chercheurs, historiens et orateurs intéressés par la culture africaine et arabo-islamique en général, le système épique peul et le cycle omarien en particulier.

Par ailleurs, l'épopée omarienne occupe une place remarquable dans le système épique poulâr car elle en renferme tous les aspects. Mais elle a un fondement religieux, comme le soutient Samba Dieng (1989) :

La religion fonde et explique le jihad omarien d'où son omniprésence dans l'épopée. Tous les événements de la vie du Cheikh en sont marqués depuis sa naissance jusqu'à sa disparition dans la grotte de Déguembéré, dans les falaises de Bandiagara.

---

<sup>56</sup> Il s'agit de mouvements religieux aux 18<sup>e</sup> – 19<sup>e</sup> siècles nés avec l'avènement de figures maraboutiques qui se sont données comme mission de revivifier l'islam en Afrique de l'Ouest, notamment en milieu peul. Ces mouvements ont donné naissance à des théocraties au Foûta Djallon, au Foûta Tôro, au Sokoto et au Mâssina.

<sup>57</sup>El-Hadji Omar est aussi appelé Cheikh Omar, eu égard à son statut de guide dans la confrérie tidiâne dont il est le propagateur en Afrique noire.

En effet, les griots et marabouts spécialistes du cycle omarien font d'El Hadj Omar et de sa descendance les propagateurs et défenseurs de la foi islamique et ce, depuis le bas âge, surtout en ce qui concerne Cheikh Omar. Les vers suivants en constituent une parfaite illustration :

Lorsqu'il eut achevé dix huit ans  
il ceignit ses reins, il se prépara au combat contre l'âme, qui n'est pas une aide.  
Iblis et tous ses compagnons, et ce monde, et les accoutumances de lieu, et les camarades qui ne vous (vous) quittent pas tout cela, il le rejeta, il (en) sortit pour se diriger vers Allah seul et cet envoyé pour la vérité, juste, qui n'ajoute pas (aux prescriptions divines)  
il rechercha les connaissances de la vérité et de toutes les lois ;  
les prescriptions divines et celles fondées par l'exemple d'Ahmadou furent (par lui) connues.  
Lorsqu'il eut accompli trente et trois années,  
Alors fit ses préparatifs cet homme ferme qui ne faiblira pas.  
Alors se mit en route le serviteur (d'Allah) ; il traversa tous les nombreux pays musulmans,  
se dirie vers le grand paganisme qui ne convertira pas.  
(Samba Dieng : 1984 : 444- 445, tome 2)

Cette citation résume la vie d'El Hadj Omar, de son enfance à son âge adulte. Elle insiste sur sa mission de propagation de l'Islam par le djihad. Elle montre aussi que Cheikh Omar a suivi différentes étapes de la foi : djihad contre soi<sup>58</sup>, c'est-à-dire contre son âme, ses propres désirs pour aller vers le djihad armé pour propager l'Islam, en passant par la formation et les actes de piété comme le pèlerinage à la Mecque.

Néanmoins, l'épopée omarienne, comme du reste bon nombre d'épopées dites religieuses, n'en intègre pas moins à sa cause la religion traditionnelle qui conserve la maîtrise des forces occultes. C'est ainsi que certaines actions des lieutenants d'El-Hadj Omar comme Alpha Oumar Thierno Baïla Wane, Ardo Aliou Ndiéréby, Alpha Ousmane, etc. rappellent à bien des égards les vaillants peuls tels Samba Guélâdio Diêgui et Ham- Bodêdio.

Ce phénomène est beaucoup plus perceptible lorsque Cheikh Omar, dans son désir d'éliminer Karounka Diawara<sup>59</sup>, a autorisé Ardo Aliou Ndiéréby à recourir à la science occulte.

À cela, il convient d'ajouter la présence du bovidé symbolisée par la razzia des vaches des païens par les soldats djihadistes et celle de la femme, dans la mesure où les femmes des vaincus sont convoitées par les soldats djihadistes qui se les partagent.

Dès lors, La *Qacida* ne se démarque pas totalement des épopées traditionnelles peules. Elle peut être perçue comme une continuation, sinon, un achèvement, du moins une adaptation de

---

<sup>58</sup> Il s'agit du djihad nafs, c'est-à-dire, le fait de lutter contre soi-même, contre ses propres pulsions et désirs qui sont préjudiciables aux respects des prescriptions divines.

<sup>59</sup> Version qui fait partie de notre corpus.

celles-ci aux valeurs de l'islam. Elle concerne donc le Peul jadis païen ou musulman dont la foi s'attiédissait au point de nécessiter une réanimation brûlante, tel le prosélytisme de Souleymane Bâl<sup>60</sup>.

L'épopée omarienne s'inscrit dans ce sillage et va même au-delà, en intégrant un processus d'islamisation de tous les peuples païens du Soudan occidental ou simplement en témoignant de la matérialisation de la mission dévolue à Cheikh Omar par l'intermédiaire du Chérif Mohamed el Ghâli qui l'a gratifié du titre de Khalif de la tidjâniyya lors de son fameux pèlerinage à la Mecque.

Il est important de signaler que cette volonté d'islamisation ou de mise en place de régimes théocratiques s'est heurtée à une forte résistance de la part des autres peuples, mais aussi des Peuls, défenseurs de l'ordre traditionnel.

Pour illustrer ce phénomène, nous avons choisi *L'épopée de Boûbou Ardo Galo* qui est une mise en récit de la confrontation entre le marabout Cheikhou Amadou et le rebelle peul Boûbou Ardo Galo.

- **L'épopée de Boûbou Ardo Galo**

Il faut noter que *L'épopée de Boûbou Ardo Galo* est particulièrement difficile à classer. Du point de vue du personnage principal, en l'occurrence Boûbou Ardo Galo, elle recoupe bien les caractéristiques essentielles de l'épopée corporative.

Mais, si l'on tient compte de son adversaire, le marabout Cheikhou Amadou, figure centrale du récit qui lui confère une dimension religieuse importante, dans un contexte de théocratie, l'on serait tenté de remettre en cause, sinon de nuancer son appartenance au type corporatif.

Cette épopée, de notre avis, apparaît comme une sorte de transition ratée, parce que devant normalement ouvrir le cycle de l'épopée religieuse, étant donné que le marabout a triomphé et le défenseur de l'orthodoxie peule tué par les disciples du Cheikh. Seulement, par la suite, le Mâssina n'a pas connu un cycle d'épopées religieuses, malgré le triomphe de la Dîna ou théocratie.

Contrairement au Mâssina, au Foûta Tôro par exemple, nous avons assisté à l'avènement d'épopées dominées par la figure du marabout, après la mise en place de la théocratie, suite à la chute du règne des Dênyanké (Cheikh Sakho : 2005).

---

<sup>60</sup>Instaurateur de la théocratie au Foûta Tôro en 1776.



Ce cas de figure s'observe aussi, dans une certaine mesure dans la société wolof, très proche de la société peule du Sénégal<sup>61</sup>.

En ce concerne *L'épopée de Boûbou Ardo Galo*, elle relate un conflit symbolique entre le monde traditionnel en pleine mutation que représente Boûbou Ardo Galo et la religion musulmane incarnée par le marabout Cheikhou Ahmadou dont le petit-fils Ahmadou mo Ahmadou sera renversé par El Hadj Omar.

Cette épopée met en scène un marabout qui s'appuie sur les préceptes de l'Islam qu'il cherche à propager en passant par les chefs peuls ou arbé (sing.: arđo) et un prince peul très attaché aux valeurs de la poulâgou dont certaines sont en contradiction avec la religion musulmane que Cheikhou Ahmadou veut lui imposer tantôt par la force, tantôt par la ruse.

Cette geste est une sorte de va-et-vient entre l'animisme qui caractérise le héros traditionnel et l'Islam, de la part de Boûbou Ardo Galo. En effet, celui-ci, à chaque fois qu'il adhère à la religion musulmane, ne réussit pas à s'y retrouver du fait de la force de la poulâgou qui accorde une place prépondérante à la liberté. Les valeurs peules traditionnelles véhiculées par Boûbou Ardo Galo s'accommodent difficilement avec les recommandations islamiques, reposant essentiellement sur la soumission totale à Dieu<sup>62</sup>.

D'ailleurs, ce qui dérange le plus Boûbou Ardo Galo- comme bon nombre de Peuls ayant rejeté l'Islam-, c'est le fait de quémander sa nourriture et de faire preuve d'humilité, de soumission et de respect strict des dogmes ; ce qui équivaut à une renonciation à certaines valeurs fondamentales de la poulâgou. La devise de Boûbou Ardo, *ñamataa gacce galo*<sup>63</sup>, entre dans cet ordre d'idées.

En outre, dans l'épopée de Boûbou Ardo Galo, chacun des deux protagonistes dispose d'adjuvants qui soutiennent sa cause. Il s'agit principalement, pour le prince peul, de sa femme et de son griot. Curieusement, le marabout a comme principaux adjuvants, outre ses disciples, le Diawando et le génie qui ne sont pas à proprement parler des modèles islamiques.

Cependant, la principale arme du marabout reste quand même l'Islam à travers ses connaissances mystiques matérialisées par les fréquentes retraites spirituelles faites à la veille de toute entreprise d'une importance capitale. En conséquence, Cheikhou Ahmadou,

---

<sup>61</sup> Nous vous renvoyons aux travaux de Bassirou Dieng cités dans la bibliographie pour plus d'informations.

<sup>62</sup> Le terme Islam se traduit par soumission totale à Dieu.

<sup>63</sup> « Celui qui ne boit pas l'opprobre ».

Dans une version que nous avons recueillie auprès du griot Oumar Ciré Guissé, Boûbou Ardo Galo y explique sa devise en la mettant en rapport avec le don que tout Peul noble doit à un griot. Il soutient que boire de l'opprobre, c'est renoncer à un don qu'on avait l'intention de remettre à un griot.

s'appuyant fondamentalement moins sur la force armée que sur celle mystique, la ruse et l'intelligence traditionnelle incarnée généralement par le Diawando, ainsi que sur la force surnaturelle des génies, est bien plus une figure mystique que guerrière.

Cela explique d'ailleurs sa compassion face à la mort du héros, tué sans son consentement. Ainsi, il n'a pas hésité à exprimer son regret d'apprendre la fin tragique de la traque de son redoutable adversaire. Ayant appris que ses disciples ont tué Boûbou Ardo Galo, le marabout a condamné leur acte et a proclamé que son adversaire fait partie des bénis de Dieu.

Il apparaît à travers cette épopée à cheval sur la tradition et l'Islam que le héros peul, qu'il soit marabout ou simple guerrier, ne réfute pas entièrement les valeurs de la poulâgou et, par conséquent, voue une certaine considération à ses adversaires peuls que les mutations de la vie dressent sur son passage.

En définitive, cette étude sur la typologie laisse apparaître que l'épopée peule a suivi une progression étroitement liée à l'évolution de ce peuple qui, comme la plupart des sociétés africaines, a subi plusieurs influences, allant de celles purement traditionnelles à celles relativement nouvelles, à travers la religion musulmane et la colonisation.

Ainsi, l'épopée a été tour à tour influencée par ces valeurs parfois contradictoires, à travers les affrontements opposant les héros incarnant des valeurs purement traditionnelles et ceux défendant des préceptes de l'Islam. Quant aux influences modernes<sup>64</sup>, relatives à la colonisation, elles se retrouvent généralement au niveau de la forme, notamment dans les emprunts de mots à la langue occidentale et/ou les conditions d'énonciation qui ont considérablement changé.

Il convient aussi de souligner que ces influences n'ont pas la même ampleur dans toutes les zones habitées par les Peuls. Par exemple, le Djolof ne connaît pas de héros islamiques mais demeure un fleuron de l'épopée peule corporative qui insiste sur les valeurs traditionnelles antéislamiques.

Le Djolof n'a pas également connu les types d'épopées politiques proprement dites. Toutefois, de façon indirecte, les épopées du Djolof sont très liées au pouvoir car les principaux protagonistes- comme d'ailleurs la plupart des héros peuls- sont des *arbe*, autrement dit des figures politiques.

Toujours est-il que la conquête ou la conservation du pouvoir politique n'est pas au centre du récit. Celle-ci apparaît en filigrane à travers le statut social du héros- un *ardo*, sa cour et son

---

<sup>64</sup>Qui seront traitées dans les chapitres suivants.

armée- qui perd naturellement son pouvoir et son autorité s'il sort vaincu de la confrontation avec son adversaire du même rang social que lui<sup>65</sup>.

Au Mâssina nous retrouvons une floraison de héros épiques qui livrent des combats pour la gloire et l'honneur personnels. Certains (Guélâdio Ham-Bodêdio, Silâmaka et Poullôri) défendent leur intégrité constamment menacée par le royaume de Ségou. Cependant, c'est moins pour la conquête et la préservation du pouvoir en tant que tel, que pour la préservation de leur honneur et de leur dignité personnels, tout en conservant leur statut d'homme libre, que ces héros s'engagent dans la guerre.

Au Foûta Tôro (Amadou Sow : 2011), au Foûta Djolon (Amadou Oury Diallo : 2009) et au Fouladou (Alpha Oumarou Ba : 2011), le principal motif du conflit, dans le cadre de l'épopée royale, demeure la lutte pour la conquête ou la préservation du pouvoir.

Par exemple, Alpha Molo Baldé a âprement lutté pour fonder le royaume du Fouladou, tandis que Samba Guélâdio Diêgui s'est battu pour reprendre le pouvoir de son père des mains de son oncle Konko Boûbou Moûssa.

L'épopée du Foûta Djolon, quant à elle, tourne autour de la guerre initiée par les Peuls pour se libérer de la domination des Mandingues du Gâbou.

Par ailleurs, la religion musulmane a été introduite dans le conflit au Fouladou, entre les Peuls et les Mandingues du Gâbou ; les Peuls s'identifiant aux défenseurs de l'Islam voient les Mandingues comme des païens (Amadou Oury Diallo : 2009 et Noua Cissé : 1978).

Il importe de noter que la présence de faits religieux- même dans l'épopée religieuse- n'est pas de nature à noyer la présence des valeurs traditionnelles dont se réclament les héros.

Les exemples les plus illustratifs sont à trouver dans les épopées de Boûbou Ardo Galo, mettant aux prises un marabout propagateur de l'Islam et un héros peul qui a apostasié au nom de la poulâgou, et d'El Hadj Omar, réunissant des érudits de l'Islam et des *Arbé* détenteurs des connaissances traditionnelles. Dans ces épopées, mêmes les marabouts, fervents défenseurs de la charia ou loi islamique, tolèrent certaines valeurs ancestrales.

L'épopée d'El Hadj Omar, héros originaire du Foûta Tôro qui a mené ses actions en milieu bambara et peul du Mali, entre Tamba, Ségou et Mâssina, met en scène plusieurs héros peuls traditionnels (Ardo Aliou Ndjiérébi, Oumarel Samba Dondé...) aux côtés du marabout propagateur de l'Islam.

---

<sup>65</sup>L'absence de la religion musulmane (épopée religieuse) et de la politique, au sens de la quête du pouvoir (épopée politique) dans les épopées peules du Djolof peut s'expliquer par le fait que cette zone n'a pas connu une théocratie ou un grand Etat peul, à l'image du Foûta Tôro, du Foûta Djolon, du Fouladou et du Mâssina.

Cette cohabitation entre marabout et conservateur n'est d'ailleurs pas toujours aisée. En effet, il n'est pas rare de voir, à l'image de Boûbou Ardo Galo, un de ces héros peuls se révolter contre l'autorité du marabout, jugé parfois trop sévère dans l'application de la charia, comme dans le cas de la femme peule battue sur la place publique, entraînant la révolte de Boûbou Ardo Galo. Oumarel Samba Dondé aussi s'est insurgé contre la décision de justice de Tidiâni Ahmadou (Amadou Sow : 2011), le neveu d'El Hadj Omar, etc.

En outre, l'épopée peule se retrouve également au Niger, notamment avec la reprise de l'épopée de Boûbou Ardo Galo (Sandra Bornand : 2005 et Christiane Seydou : 2010) mais, elle a disparu dans l'Adamaoua (Nigéria-cameroun), pour la raison que nous avons évoquée ci-dessus.

Malgré sa diversité, l'épopée peule, quelle soit corporative, politique ou religieuse, garde plusieurs caractéristiques qui apparaissent dans les comportements des personnages.

En outre, cette épopée a aussi subi des évolutions au niveau de la forme, que nous aborderons dans les chapitres suivants.

En somme, l'épopée peule occupe un large territoire géographique, allant du Foûta Tôro (nord du Sénégal et sud de la Mauritanie) au Mâssina (Mali, Niger, Burkina Faso), en passant par le Djolof (Sénégal), le Fouladou (sud du Sénégal) et le Foûta Djalon (Guinée Conakry). La seule zone fortement habitée par les Peuls où l'épopée a disparu de la scène, se trouve être l'Adamaoua.

Cette épopée a traversé le temps et concerne toutes les composantes de la société peule (épopée corporative, politique et religieuse), en suivant son évolution historique (épopée religieuse). Tout en gardant une bonne part d'authenticité, l'épopée peule a subi des modifications au niveau du fond et de la forme.

Ces mutations multiformes qui accompagnent l'épopée peule dans son évolution spatio-temporelle, affectent aussi toutes les composantes de la performance. De ce fait, il est intéressant d'étudier toute la chaîne de performance du système épique peul, afin de voir ce qui se produit au niveau des acteurs de la performance et des conditions dans lesquelles les épopées peules sont transmises.

### 3. La performance de l'épopée peule

Dans ce chapitre, nous abordons les éléments qui interviennent dans la production de l'épopée peule. Nous étudions l'émetteur (narrateur), le récepteur (auditoire) et les conditions de profération de l'épopée peule.

#### 3.1. L'émetteur de l'épopée peule

La société peule, comme la plupart des sociétés ouest africaines, est fortement hiérarchisée. Au sommet, nous avons les nobles (classe dirigeante des *Arbe*, sing. : *Arđo*), ensuite viennent les *Nyeenbe* (sing : *Nyeenyo*) et au bas de l'échelle, les *Maccube* (sing *Maccuđo*)<sup>66</sup>.

Dans le cas de l'épopée et dans une large mesure dans la chanson, les émetteurs se trouvent dans la catégorie des *Nyeenbe*, notamment au niveau des professionnels de la parole que sont les griots qui se subdivisent à leur tour en *Wammbaabe* (musiciens), *Maabube* (généalogistes ou sorte d'historiens généralement rattachés à une famille de chef dont ils chantent les hauts faits) et les *Awlube* (sing : *Gawlo* ; généalogiste beaucoup plus craint que le griot car il a la capacité de louer ou de stigmatiser son interlocuteur au gré des circonstances).

En ce qui concerne les épopées, ce sont les *Maabube* qui en sont spécialistes. Quant à la chanson, on rencontre plus de *Awlube* chanteurs que de *Maabube* : exemple d'*alamari*, du *yeela*, etc. Cela n'empêche pas les *Maabube* ou les *Wammbaabe* de chanter mais a priori ce sont plutôt des paroliers ou des instrumentistes. Dans la société peule, certaines chansons sont rattachées à des catégories socioprofessionnelles précises qui peuvent en être aussi bien les émetteurs que les destinataires<sup>67</sup>.

Contrairement aux épopées indo-européennes fixées dans l'écrit depuis l'antiquité gréco-latine, l'épopée africaine, quant à elle, est restée jusqu'à une époque récente essentiellement orale.

D'ailleurs, dans la plupart des cas, la déclamation de l'épopée est réservée à une catégorie de personnes choisies au sein de la caste des spécialistes de la parole et de la musique. Là où

---

<sup>66</sup>Nous n'allons pas reproduire cette hiérarchisation qui a été largement étudiée par beaucoup de chercheurs poulârophones (Baïla Wane : 1969, Ibrahima Wane : 2002-2003, Cheikh Sakho : 2005 et moi-même dans un doctorat de troisième cycle soutenu à l'UCAD en 2011).

Nous soulignons seulement que ce système de hiérarchisation sociale repose sur les corps de métier. Il s'agit donc d'une hiérarchisation qui classe les personnes en fonction du métier qu'elles exercent. Ainsi, au Foûta Tôro, les *Nyeenbe* sont composés des différents corps de métiers qui les subdivisent en sous-groupes comme les *Wayilbe* (bijoutiers, forgerons), les *Wammbaabe* (musiciens), les *Sakkebe* (cordonniers). Les *Subalbe* désignent les pêcheurs, par exemple.

<sup>67</sup> Nous reviendrons sur ces types de chansons dans le chapitre réservé à l'étude de la chanson.

l'on parle de barde et de troubadours en Occident, on retrouve le griot en Afrique subsaharienne (Bambâdo chez les Peuls et Djiéli chez les Mandingues).

Choisis dès son plus jeune âge grâce à son excellente mémoire, le griot apprend par cœur les textes épiques anciens et les enrichit à son tour. Il accompagne son récit de musique à l'aide du *hoddou* (luth) qui joue un air souvent en rapport avec le héros ou l'histoire racontée.

Par ailleurs, la musique n'a pas seulement un rôle artistique : elle aide à la mémorisation des textes et à leur écoute<sup>68</sup>.

Pour en revenir au griot, il est important de retenir que c'est un personnage conscient de la force de son art, de son rôle très important dans la société et, en conséquence, de l'influence qu'il exerce sur la vie sociale. Les propos préliminaires à la prestation du griot Djéli Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* montrent sans équivoque le rôle central du maître de la parole en Afrique traditionnelle :

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 Keyta 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. (*Djibril Tamsir Niane : 1960*).

Ces paroles pleines de certitude et de sagesse du griot mandingue montrent que le narrateur épique est conscient de la valeur de son savoir qu'il n'est pas prêt à livrer à n'importe qui et dans n'importe quelles conditions.

C'est dans ce sens que Demba Hammet Guissé précise dès le début de l'épopée de Tidjâni que ce qu'il nous raconte ne relève pas de la conversation ordinaire mais de la vraie histoire (Amadou Sow : 2011 : 171, vers 63).

Généralement, le narrateur de l'épopée peule est un homme mûr<sup>69</sup>, un adulte qui a eu le temps de suivre une formation au niveau de sa famille d'abord, ensuite auprès de personnes réputées en la matière. Dans cette perspective, le griot effectue de nombreux déplacements dans les zones habitées par les Peuls où se trouvent les plus grands spécialistes de l'épopée. Certains mêmes n'hésitent pas à s'initier au coran ou à la langue arabe pour mieux être capables de déclamer les épopées peules à fortes connotations religieuses. C'est le cas, par exemple, du Gawlo (griot généalogiste) Abdoul Ata, qui est l'un des plus grands spécialistes de l'épopée omarienne.

---

<sup>68</sup> La musique sera étudiée dans la partie réservée à la chanson.

<sup>69</sup> Ce qui n'est pas toujours le cas dans la chanson où l'on peut rencontrer des enfants ou des personnes de sexe féminin chanter.

Demba Hammet Guissé qui nous a narré la version de l'épopée d'El-Hadj Omar que nous avons intégrée dans notre corpus, est un homme d'un âge assez avancé, qui a suivi une formation très riche, ponctuée de plusieurs voyages en Afrique et d'un apprentissage auprès de grands maîtres.

De même, Oumar Ciré Guissé, narrateur de la version de l'épopée de Guélâdio Ham-Bodédio de notre corpus, attire notre attention sur la rigueur de la formation que les griots subissent, dans une prestation livrée à l'INALCO<sup>70</sup>. Ce griot y insiste particulièrement sur la rigueur de cette formation qui commence dès le bas âge au sein de la famille et qui se poursuit auprès d'autres maîtres réputés en matière de récits oraux et des airs musicaux peuls et parfois même d'autres ethnies comme les Bambaras qui partagent avec les Peuls beaucoup de récits épiques et d'airs musicaux<sup>71</sup>.

### 3.2. Le récepteur de l'épopée peule

L'épopée est, dans toutes ses composantes, tributaire du mode de fonctionnement de la société peule à laquelle elle est étroitement liée. Elle fait partie des éléments qui permettent de connaître le groupe social peul, dans son organisation sociale, politique et culturelle. Elle est le lieu privilégié de toutes les formes d'expression qui contribuent à mettre en exergue l'ensemble des valeurs du monde peul que l'on retrouve dans la poulâgou.

L'épopée peule, comme la plupart des productions esthétiques, est le reflet des différents rapports dominés par le système d'hierarchisation entre les groupes sociaux, les âges et les sexes des membres de l'ethnie peule.

Abondant dans le même sens, Harouna Sy soutient :

Les professions esthétiques sont donc des activités de monopole, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas ouvertes à tout le monde. Elles sont réservées par une légitimité sociale exclusivement à ceux qui tiennent d'elles leur statut social, c'est-à-dire leur appartenance de caste. Ce sont des professions que l'on apprend, mais que n'importe qui n'est pas autorisé à apprendre (Harouna Sy : 2016 : 260).

Traditionnellement, l'auditoire de l'épopée peule, comme le précise cette affirmation d'Harouna Sy, est régi par des normes rigoureuses auxquelles tous les membres sont astreints.

---

<sup>70</sup> Oumar Ciré Guissé avait livré une prestation que j'étais chargée de commenter lors de la journée peule organisée à l'INALCO, le 10 octobre 2014.

<sup>71</sup> Nous pouvons citer comme exemple les épopées peules du Mâssina comme Silâmaka, Ham-Bodédio, ... qui mettent en scène des héros peuls face au royaume bambara de Ségou. Ces épopées sont aussi bien racontées par les Peuls que les Bambaras. D'ailleurs, comme nous l'avons signalé ci-dessus, l'un des héros peuls, Ham-Bodédio est surnommé Peul de Ségou, Bambara de Kounâri. Concernant les chansons, des airs comme le *Duga* (vautour en bambara) et *taara* (il est parti en bambara) sont aussi bien joués par des griots peuls que par ceux bambaras.

Dans une certaine mesure, nous pouvons même soutenir que l'auditoire- celui d'une performance traditionnelle- a des rapports avec les différents types des épopées peules que nous avons étudiés ci-dessus. La déclamation des épopées peules se faisant dans des circonstances précises, appelle logiquement un auditoire sélectionné en fonction du message que l'on souhaite véhiculer.

Du moins, même si on enregistre la présence d'autres auditeurs, le message épique est spécifiquement destiné à un groupe de personnes socialement précises. Par exemple, lors d'une veillée d'armes, il demeure évident que le message est prioritairement adressé aux guerriers qui doivent rejoindre le champ de bataille. De même, s'il s'agit d'une intronisation d'un nouveau roi, le destinataire privilégié du récit épique est celui qu'on installe sur le trône. Le but de ces déclamations épiques étant de galvaniser des combattants ou un futur roi, les épopées royales ou dynastiques semblent très appropriées à ces types de messages épiques.

Par ailleurs, les épopées corporatives qui vantent les mérites d'un homme qui fait preuve de vaillance et d'habileté dans son domaine, correspondent parfaitement aux acteurs des différents corps de métiers tels que le pastoralisme, la pêche, la chasse, le tissage, etc.

Cependant, comme nous l'avons suggéré dans les lignes précédentes, l'auditoire de l'épopée est marqué par une relative hétérogénéité due en partie à son caractère public parce que concernant toute une communauté. C'est une sorte d'hymne « national », en hommage aux hommes et aux femmes qui ont su incarner au plus haut point l'ensemble des valeurs guerrières, esthétiques, politiques, sociales et culturelles ; tout ce que la société a d'exaltant à montrer au monde extérieur.

De ce point de vue, l'épopée se distingue des autres genres comme le mythe (destiné aux initiés), le conte (généralement réservé aux enfants), les proverbes (sans contexte précis), ...

Plus les valeurs qu'elle véhicule sont largement partagées, plus son auditoire s'accroît. Si l'on se réfère aux épopées peules, les plus répandues sont sans doute celles qui traitent le thème de la poulâgou qui trouvent leur terrain de prédilection dans les épopées corporatives comme celles du Djolof et du Mâssina.

En outre, de nos jours, l'abandon progressif des activités traditionnelles comme le pastoralisme, le tissage, la pêche, pour diverses raisons, dont principalement la sécheresse, l'émigration et la scolarisation qui ont affecté le monde peul, a entraîné des changements notables au niveau de l'instance de réception. Nous ne sommes plus à l'époque des guerres tribales entre des royaumes ou des clans, ou encore des compétitions regroupant des hommes rivalisant d'ardeur dans leurs activités professionnelles, mais plutôt dans un monde où les



sociétés évoluent dans des espaces régis par des lois qui transcendent leur forme d'organisation traditionnelle.

De ce fait, chaque type d'auditoire est obligé de trouver des voies et moyens pour perpétuer ses valeurs spécifiques qui se retrouvent largement dans les récits épiques. Ainsi, nous assistons à des déclamations d'épopées dans des cadres « non conventionnels » et devant un auditoire choisi selon des critères autres que ceux relatifs aux types d'épopées ou aux messages que l'on souhaite véhiculer.

Les épopées de notre corpus déclamées par le griot Oumar Ciré Guissé à Paris, dans un cadre caractérisé par son appartenance au milieu universitaire et scientifique— salle de conférence du laboratoire du CNRS de Villejuif-, à tout point de vue, sortent des conditions classiques de performance. Si le griot a passé beaucoup de temps à parler de l'enquêteur, c'est grâce aux relations très particulières qui les unissent et qu'il a eu à mentionner de manière précise<sup>72</sup> :

*Si on regarde cet enregistrement,  
On ne dira pas que tu es prétentieux, seydi Sow.  
Sow que tu as hérité de ton père.  
Seydi, entre Oumar Ciré et toi,  
Tu l'as mérité.  
Nous parlons ainsi des nobles valeureux, à l'abri du besoin.  
Et puis c'est un homme peul,  
Qui a trouvé un héritage chez son père,  
Qui n'a pas gaspillé (cet héritage).  
Seydi Sow !  
Celui en face de qui tu te trouves,  
Tu l'as hérité,  
Tu l'as hérité de ta mère,  
Tu l'as hérité de ton père.  
Toi, en face de qui je me trouve,  
Je t'ai hérité,  
Je t'ai hérité de ma mère,  
Je t'ai hérité de mon père<sup>73</sup>.  
Seydi Sow !*

Nous sommes dans le cas d'un auditoire animé par des objectifs plus scientifiques que personnels. Il ne s'agit pas d'une volonté de revivre un passé glorieux ou des valeurs traditionnelles représentées par des personnages épiques mais de la mise en œuvre d'un programme d'étude universitaire.

---

<sup>72</sup>En réalité, il s'agit d'une captation mais le griot est sans doute influencé par les enregistrements sonores qui sont plus courants que les vidéos.

<sup>73</sup>En fait, le narrateur veut montrer que ses relations avec l'enquêteur datent de l'époque de leurs parents. C'est une sorte de pacte qui lie leurs familles, de sorte que cela se transmet de génération à génération, comme un héritage.

Cependant, comme nous pouvons le remarquer dans les vers précédents, le griot accorde une importance particulière à la tradition qui consiste à profiter du protocole énonciatif et de certaines parties de son récit (Amadou Sow : 2017 : 27-36) pour parler de son auditoire, surtout de la personne qui est à l'origine de la rencontre où a eu lieu la performance. Les conditions particulières d'énonciations qui sont différentes de celles traditionnelles, n'ont pas empêché le narrateur de sacrifier à une tradition séculaire. Il est clair que s'il était en face d'un inconnu ou d'un interlocuteur étranger à son univers culturel, il n'aurait pas fait ce long protocole énonciatif pour parler de ses rapports avec l'enquêteur.

Quelquefois, le message importe moins que la volonté de se réunir et de passer d'agréables moments, en essayant de reconstituer un univers traditionnel de plus en plus éloigné dans l'espace et dans le temps. Le souci principal des auditeurs mais aussi des narrateurs d'épopées, étant la préservation d'un patrimoine menacé d'extinction, dans un contexte de globalisation.

Les Peuls, comme tant d'autres peuples, cherchent des voies et moyens de reconstituer un passé qui constitue un élément essentiel de leur identité. Ce passé est transmis par la tradition orale qui, selon Alpha Ousmane Barry, reste toujours d'actualité :

L'oralité comme technique de conservation et de transmission de la mémoire garde sa vitalité en dépit du modernisme et continue de se perpétuer parallèlement à la civilisation de l'écriture et aujourd'hui par la bande sonore et audiovisuelle » (*Alpha Ousmane Barry : 2001 : 5*).

Plus loin, ce même auteur, tout en décrivant les conditions de production des épopées de son corpus, précise les objectifs des auditeurs :

(...) les récits qui font l'objet de notre étude sont énoncés dans des contextes bien déterminés. Les compositeurs animent une soirée dans le cadre d'une invitation par des notables de la place. L'auditoire se résume à la communauté peule réunie pour la circonstance dans le but d'écouter la mémoire collective de la bouche du griot. Les objectifs poursuivis diffèrent en fonction de la catégorie d'épopées. Le but recherché étant la conservation d'une trace sonore de la soirée culturelle pour la postérité, la plupart des enregistrements sont réalisés par des curieux, le plus souvent à l'insu même de l'orateur épique »

(Alpha Ousmane Barry : 2001 : 6).

Ce désir de perpétuer la transmission orale par le biais des déclamations d'épopées, poussent les griots peuls à s'adapter aux réalités contemporaines qui ne militent pas en faveur de rencontres dans le cadre d'une oralité première.

En effet, les espaces étant de plus en plus réduits à cause de l'étroitesse des lieux d'habitation urbaine, ne favorisent pas les performances sous forme d'oralité première. À cela, s'ajoutent le manque de temps et les obligations professionnelles et sociales contraignantes qui font qu'il est

de plus en plus difficile de trouver un moment de performance qui arrange tous les membres de la communauté.

Conscients de ces contraintes, les griots profitent du développement des technologies de l'information et de la communication pour se rapprocher des médias en vue de s'adonner à des prestations audiovisuelles. Ceci permet à chacun de s'organiser de façon à suivre l'émission en fonction de sa disponibilité- par le biais du différé ou de la rediffusion- et de contourner les difficultés liées à l'organisation de telles prestations. L'autre avantage qu'en tire l'auditoire, c'est celui qui consiste à réagir quand il s'agit d'émissions interactives où il est possible d'intervenir par téléphone.

En somme, l'auditoire de l'épopée peule, autant que son narrateur, cherche à s'adapter à l'évolution du monde qui influe sur le mode de vie des Peuls, dont la survie est de plus en plus menacée.

### **3.3. Le contexte de production de l'épopée peule**

Dans des circonstances traditionnelles, autrement dit, dans le cadre de l'oralité première, l'épopée est déclamée lors des cérémonies d'intronisation d'un nouveau roi ou à l'occasion des veillées d'armes. Pour le premier cas, les griots racontent les récits épiques pour rappeler à celui qu'on vient d'installer les hauts faits de ses ancêtres afin qu'il puisse prendre conscience de sa mission qui doit consister non seulement à préserver les acquis mais aussi à les renforcer.

Les veillées d'armes consistent à réunir les combattants à la veille d'une grande guerre afin de les galvaniser et les mobiliser pour la victoire. À cette occasion, les guerriers, revigorés par les récits épiques et les louanges des griots, se mettent souvent à se lancer des défis qu'ils sont obligés de réaliser.

C'est dans ce cadre qu'Oumarel Samba Dondé a pris l'engagement de ramener mort ou vif le fugitif Bâ Lobbo, le redoutable adversaire de Tidjâni, le neveu d'El-Hadj Omar (Amadou Sow : 2011 : 256).

Les défis que se sont lancés Guélâdio et Silâmaka<sup>74</sup> entrent dans cet ordre d'idées, même si c'est lors d'une simple veillée culturelle.

Par ailleurs, lorsque Ndalé, la femme de Goumâlo (Mamadou Lamine Ngaidé : 1978) a voulu provoquer son mari en faisant les louanges de son rival Guêlél, elle a réclamé une veillée culturelle. Ainsi, atteint dans son amour propre, Goumâlo a pris la décision d'attaquer Guêlél et de récupérer la vache tant convoitée.

---

<sup>74</sup>Voir corpus

Cependant, c'est avec l'éclatement des royaumes traditionnels et l'arrivée des Etats hérités du système colonial, que les veillées culturelles sont devenues le lieu privilégié de la déclamation des épopées peules. La plupart du temps, ce sont des individus nostalgiques du passé, souvent des émigrés qui ont une certaine assise financière, qui invitent les griots chez eux pour écouter les épopées. Ces prestations qui font souvent voyager les griots un peu partout dans le monde pour répondre à l'invitation des Peuls de la diaspora, sont faites devant un auditoire constitué des proches de l'hôte.

Ces conditions de performance, même si elles s'inscrivent dans un cadre d'oralité première, ne sont pas celles idéales pour une épopée. En effet, étant l'un des genres oraux les plus exigeants, l'épopée, compte tenu de son importance, n'était pas racontée par n'importe qui, devant n'importe quel auditoire. Elle avait des destinataires privilégiés qu'étaient les membres de la haute hiérarchie de chaque communauté, pour leur rappeler les actes glorieux de leurs ancêtres afin qu'ils maintiennent intact ce legs.

L'avènement de la modernité, les mutations sociales et l'introduction des genres oraux dans l'enseignement et la recherche, ont fait que maintenant le contexte de production de l'épopée s'est considérablement modifié.

L'épopée peule, à l'instar de celle des autres peuples d'Afrique noire, connaît de nouvelles circonstances de profération qui répondent soit aux besoins des chercheurs de collecter un corpus, soit à la demande d'un auditoire nostalgique des temps passés. Il demeure évident que les épopées collectées pour les besoins de la recherche subissent considérablement, et de manière particulière, l'influence des circonstances de performance qui sont plus solennelles que celles proférées lors des veillées festives telles que les invitations de particuliers ou les cérémonies traditionnelles comme le mariage ou le baptême.

C'est le cas de l'épopée de Guélâdio Ham-Bodêdio contre Mâbal Adji Goûro Malâdo qui se distingue par le nombre des emprunts à la langue française, dus en partie à la scolarisation du griot Oumar Ciré Guissé mais également à son souci d'être à la hauteur du milieu universitaire dans lequel il a été introduit. D'ailleurs, au cours de sa déclamation, il ne cesse de faire allusion au lieu de la performance et au niveau d'étude de l'enquêteur :

Seydi Sow,  
Gloire à celui qui n'a pas été égaré par ses études.  
Cette assemblée a eu lieu dans notre pays, la France.  
Dans leur prestigieux lieu d'étude.  
En plus, c'est un grand honneur  
Que le Bon Dieu t'a accordé,  
Seydi Sow !  
Et puis là où nous sommes assis,

Ce n'est pas n'importe qui y a accès !

Dans d'autres circonstances- cas où c'est un enquêteur étranger à son univers social-, le griot va généralement droit au but, ou reste bref dans ses allusions à l'enquêteur, et ne se préoccupe pas de s'attarder sur son interlocuteur ou de dire des choses qui n'ont a priori aucun intérêt pour celui-ci. Souvent, pour ces cas, les récits sont relativement plus brefs<sup>75</sup>.

Toujours est-il que les épopées collectées par les chercheurs pour les besoins d'études universitaires partagent avec les autres le fait qu'elles sont produites dans des conditions d'oralité première et sont destinées généralement à être transmises sous forme d'oralité seconde et même de néo-oralité, si l'on tient compte de leur diffusion par le canal de la radio ou de l'audiovisuel.

Cette évolution relative au contexte de performance a contribué à l'altération du genre épique qui, au fil du temps, a subi une forte variabilité (Ursula Baumgardt : 2008 : 77-101) due au fait que les griots sont obligés de réajuster leurs récits pour être conformes aux exigences sociopolitiques, voire économiques de chaque époque. C'est dans cette perspective, qu'on note des variations au niveau des généalogies, la multiplication des omissions volontaires de certains faits sensibles et croyances qui ne sont plus d'actualité<sup>76</sup>, etc.

Mais, d'après Florence Goyet (2006 :7) :

L'épopée est un moyen et non une fin. Elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs. Elle est le lieu où s'élaborent les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique : pour l'*Illiade*, la naissance de la Cité qui va se substituer à l'univers patriarcal, pour le *Roland* le renouveau royal du XII e siècle, pour le *Hôgen* et el *Heiji monogatari*, la naissance de la féodalité.

Si l'on tient compte de cette affirmation de Florence Goyet, l'épopée s'adresse bien à l'auditoire et lui délivre un message qui facilite sa compréhension des mutations qui s'opèrent dans son environnement. L'épopée garde toute son importance, dans le sens où elle accompagne les membres d'une communauté en les préparant à surmonter les crises inhérentes à la naissance de nouvelles valeurs.

Nous pouvons ajouter, en nous référant au contexte d'énonciation actuel de l'épopée peule, que nous sommes en face d'un nouveau modèle qui transcende les réalités politiques mais inclut

---

<sup>75</sup>Pour plus de détails sur ces données qui entrent dans le cadre du protocole énonciatif, voir Amadou Sow (2017).

<sup>76</sup>Nous pouvons citer, par exemple, sur le plan religieux, des tentatives de réinterprétation ou de réadaptation de certaines pratiques animistes, afin de les rendre beaucoup plus acceptables par l'auditoire composé de musulmans. Ainsi, d'après une version de *L'épopée de Boûbou Ardo Galo* que nous a livrée Oumar Ciré Guissé, à la naissance du héros, il y avait la présence de l'ensemble des saints de la zone qui l'ont béni. C'est cette bénédiction qui a servi à ce héros jusqu'à sa mort où il est présenté comme une personne bénie, alors que c'est à cause de sa sortie de l'Islam qu'il s'est fait tuer par les disciples du marabout Cheikhou Amadou.

les nouveaux types de rapports sociaux, économiques et culturels, résultant de la reconfiguration ou de la recomposition des sociétés africaines en général. Ainsi, avec le pouvoir économique qui a tendance à se substituer à l'ordre social traditionnellement institué, les conditions de performance épiques suivent le rythme des rapports de force qui sont largement tributaires de l'aspect économique. Ceci pose les rapports de l'épopée avec l'Histoire.

L'auditeur traditionnel a, a priori, une bonne connaissance de l'épopée, des conditions de performance et des enjeux sociopolitiques qui tournent autour de ce genre. De ce fait, sa présence, l'une des conditions primordiales pour qu'il y ait narration épique, influe considérablement sur la performance. Le griot, ayant conscience d'être suivi en temps réel par un public averti, est obligé de s'accommoder avec les exigences de cette présence. Parfois même, un véritable dialogue s'installe entre l'émetteur et le récepteur et il arrive que le premier suspende son récit pour adresser des louanges à un membre de l'auditoire qui se manifeste généralement par un don.

C'est ce que Florence Goyet explique dans ce passage :

Toutes les épopées s'adressaient à des auditeurs, et à des auditeurs présents physiquement. Dans ma perspective, c'est là l'essentiel, parce qu'un texte qui s'adresse à un public physiquement présent est obligé de tenir compte de lui (Florence Goyet : 2006 :15).

Florence Goyet rejoint ainsi l'idée défendue par Bettelheim à propos du public du conte de fée et de son auditoire :

Le conteur ne peut s'abstraire des attentes de son public. C'est un groupe d'auditeurs qui réagissent, se lèvent et s'en vont quand on les ennue, sont accrochés aux lèvres du conteur quand on les touche et les passionne. La participation du public, si discutable quand il s'agit d'écrit, est une composante fondamentale du texte aural<sup>77</sup>. La conséquence en est que le texte obtenu à la fin est exactement celui qu'il demande (Florence Goyet : 2006 :15).

L'épopée est donc un texte influencé par la présence active de l'auditoire qui oriente le narrateur qui, à son tour, cherche à être conforme à l'horizon d'attente de son public<sup>78</sup>. De ce point de vue, l'épopée, comme tout genre oral, est à étudier en tenant compte des rapports entre l'émetteur et le récepteur.

---

<sup>77</sup>Dans le sens de l'audition.

<sup>78</sup>Il convient aussi de tenir compte que le narrateur tient à la crédibilité de son récit. Il s'arrange pour ne pas altérer le fond de son récit, en préservant les fondements historiques et tous les aspects qui constituent le socle de l'épopée, en tant que genre qui a des rapports étroits avec l'histoire et les valeurs incarnées par toute une communauté. De ce point de vue, il ne donne pas libre cours à son imagination, comme s'il était dans le domaine de la pure fiction. D'ailleurs, l'une des exigences de l'auditoire constitue la « fidélité » aux événements tels qu'ils ont été transmis de génération à génération.



## **Chapitre II**

### **La chanson**

Nous avons opté d'étudier la musique et la chanson en même temps. Sauf nécessité, nous n'insisterons pas sur les particularités de chacun de ces éléments ; ce qui n'est d'ailleurs pas l'objet de notre étude qui porte précisément sur la littérature orale.

Nous nous intéressons sur les textes et les aspects socioculturels des chansons et des airs musicaux qui les accompagnent plutôt que sur les éléments techniques propres à la musicologie en général.

En outre, en Afrique, la musique apparaît comme un moyen d'accompagnement, un support de la chanson, pour la rendre plus agréable à l'écoute. Cependant, cela n'empêche pas la musique de garder tout son sens et de fonctionner indépendamment de la chanson. D'ailleurs, chez les Peuls, il existe des airs musicaux qui, avec ou sans les paroles, ont une signification importante aux yeux de la société<sup>79</sup>.

La musique est l'art de combiner les sons suivant certaines règles. C'est l'ensemble des productions de cet art mélodique qui remplissent des fonctions différentes.

La chanson est une petite composition chantée, c'est un texte mis en musique, divisé en strophes ou couplets, avec ou sans refrains (Hachette Encyclopédique : 1997).

De ce point de vue, il est difficile de dissocier la musique et la chanson qui fonctionnent de manière complémentaire. Chacune de ces deux entités a besoin de l'autre pour être mieux perçue par les auditeurs, être agréable à l'oreille. Cependant, nous retiendrons que la musique est plus orientée vers le son, tandis que la chanson met l'accent sur le verbe, les mots prononcés par la personne qui fait office de chanteur. Celui-ci a souvent besoin d'un musicien, d'un instrumentiste pour rendre ses paroles beaucoup plus agréables à l'écoute.

Michael Kohlhaver (2000 : 32), trouve un point de convergence entre ces deux éléments, en définissant la chanson comme un bruit plaisant, une parole, et la musique comme une mise en

---

<sup>79</sup>Nous allons y revenir dans les chapitres suivants.



scène. Il ajoute, en confirmant que la chanson est à la fois parole poétique, musique et mise en scène :

Parce qu'elle est tout à la fois parole et musique, mais aussi voix et gestes (lorsque produit devant un public), la chanson recouvre un genre « hybride ». Elle fait appel à trois systèmes ou registres différents intimement mêlés. Le registre poétique, le registre musical et le registre dramatique.

La chanson fait partie des genres oraux les plus anciens et les plus répandus. Même si dans bon nombre de classements chronologiques des genres oraux, le mythe occupe souvent la première place (Jacques Chevrier : 1991), la chanson semble répondre à un besoin naturel des êtres humains d'exprimer leurs sentiments, leurs émotions et même leurs croyances à travers une manière particulière, marquée par un souci esthétique, un art vocalique et rythmique.

C'est dans cette perspective que Jacqueline Jasmin (1966 :7) renseigne que :

On peut penser que, de tout temps, les hommes ont exprimé leurs sentiments par des mélodies, des déclamations rythmées. Dès ses plus lointaines origines, on attribuait à la musique un pouvoir magique. Toutefois, on ne peut préciser ce qu'a été la musique dans les civilisations les plus éloignées de nous, car aucun document noté ne nous est parvenu. On a pu seulement reconstituer l'histoire des instruments ; au cours des fouilles, on découvrit des monuments dont les murs étaient ornés de fresques, de bas-reliefs représentant des musiciens jouant de leurs instruments. Puis on a retrouvé, notamment dans les hypogées (tombeaux souterrains) égyptiens, des vestiges de ces instruments. Enfin, en déchiffrant les manuscrits, on a pu connaître leur nom et leur emploi.

Cette citation donne une idée précise de la difficulté de définir la musique, et surtout de la dissociation de la chanson. Jacqueline Jasmin nous renseigne que chanter, jouer de la musique a de tout temps fait partie des moyens d'expression privilégiés de l'être humain qui en a besoin pour afficher une certaine spiritualité mais également pour exprimer ses émotions les plus intimes. Ainsi, la musique apparaît à tous les niveaux de la vie et même au-delà car elle accompagne l'homme jusqu'à la mort, dans la mesure où on a constaté la présence des instruments dans les tombeaux des Egyptiens. De ce fait, nous pouvons soutenir que la musique, de tout temps, a toujours eu plusieurs fonctions et parmi celles-ci, la fonction spirituelle occupe une place de choix.

La musique a depuis très longtemps été associée à toutes les manifestations de la vie. Jacqueline Jasmin<sup>80</sup> ajoute que dans les civilisations les plus anciennes comme la Perse, l'Assyrie, la Chaldée et le Peuple d'Israël, les chants rituels avaient une forte connotation religieuse. Ils étaient en réalité des incantations, rythmés par des instruments de musique, et étaient perçus comme ayant le pouvoir d'attirer la faveur des dieux ou d'apaiser leur colère. A cela, il convient d'ajouter la présence de la musique à l'occasion des différentes fêtes, des

---

<sup>80</sup> Ibidem, p.8.

manifestations privées, des cérémonies officielles, dans l'armée à travers les défilés militaires et les triomphes des pharaons, par exemple.

La musique occupe quasiment tous les espaces publics, privés et sacrés de la vie humaine. Cependant, cette occupation, cette présence permanente n'en fait pas moins de la musique un système bien structuré. Elle est toujours restée une construction culturelle inventée par l'homme pour satisfaire un certain nombre de ses besoins primordiaux.

D'ailleurs Levi-Strauss (Levi-Strauss, 1971 :30) a pu noter : « Tout système musical est une construction culturelle ; car “La nature produit des bruits, non des sons musicaux dont la culture possède le monopole en tant que créatrice des instruments et des chants”...Les sons musicaux n'existeraient pas pour l'homme s'ils ne les avaient inventés ».

De ce fait, la musique est créée expressément par l'homme pour répondre à un besoin précis. En cela, il est différent de n'importe quel bruit ou son émanant de la nature ou produit par son semblable et qui ne tient pas compte de ses attentes, de ses codes.

C'est ainsi qu'Ousmane Sow Huchard (2000, p. 33), parlant de la musique africaine abonde dans le même sens :

Le phénomène musical, comme produit culturel et pratique sociale, est un langage. Raymond Court l'a souligné autrement en écrivant que “Tout phénomène social est, dans son essence, langage, loin de se réduire à une institution parmi d'autres, se confond avec l'instauration de la communication, de la réciprocité, de l'échange par quoi est scellé le lien social lui-même”.

Ousmane Sow Huchard ne fait que conforter la position selon laquelle la musique est expressément créée par les humains pour répondre à des besoins spécifiques. Elle n'est pas que divertissement car entrant dans le cadre de la communication sociale. C'est un langage, un mode d'expression qui permet aux membres d'une communauté, tout en se divertissant, de véhiculer des messages, de se comprendre ; d'où son accompagnement vocalique, communément appelé chanson. La musique est donc le rythme qui accompagne les paroles de la chanson qui lui donnent plus de mélodie, plus de sens, et la rend plus expressive.

Compte tenu de sa fonction communicative, elle accompagne la chanson et vice et versa. Par conséquent, il est difficile de parler de l'un des éléments sans l'autre, même s'il arrive qu'il y ait des chansons sans accompagnement instrumental et, inversement, il est possible de jouer des instruments sans la présence d'une voix. Mais, étant donné que la voix en elle-même constitue un instrument- d'ailleurs d'aucuns la qualifient de premier instrument-, et que l'instrument aussi produit un message, il est difficile de dissocier ces deux éléments.

C'est du reste ce que confirme Escal F. (1979 : 243), à travers cette affirmation :

La musique apparaît nettement comme un mode d'expression, d'où ses rapports très étroits avec le langage que matérialise la présence de la voie, de la chanson. Elle comporte une bonne part de contingences d'ordre idéologique, technique et matériel qui influent profondément sur le message qu'elle véhicule par l'instrument et la voie du chanteur.

La musique et la chanson sont universelles parce que, aussi loin que l'on remonte dans le temps, les humains ont composé des sons et des paroles de manière harmonieuse, dans le but de toucher aussi bien la raison que les sensibilités ou les croyances des individus. Elles concernent tous les peuples et toutes les époques.

Les Peuls du Foûta Tôro dont la chanson nous intéresse de manière plus précise, ne constituent pas une exception.

## **1. La chanson peule du Foûta Tôro : définition et caractéristiques**

Il est important de préciser d'abord l'inexistence d'une étude systématique sur la chanson peule. Les études portent généralement sur des comparaisons de chansons de peuples différents (Ibrahima Wane : 2002-2003), sur un chanteur, une chanson ou un air musical précis (Bâba Mâl, Fantang, etc.)<sup>81</sup>, ou sur l'organisation sociale et la culture peule de manière générale (Tène Youssouf Guèye : 1980, Abdoul Aziz Sow : 2009, Harouna Sy : 2017), etc. mais rarement sur la chanson peule en général.

Nous ne pouvons ici que donner une ébauche de définition de ce genre littéraire qui n'est pas encore assez bien étudié.

Les Peuls du Foûta Tôro désignent la chanson par les termes « jimol » ou « njimri ». Ces deux mots synonymes renvoient à une façon particulière de prononcer des paroles. Ces paroles peuvent être exclusivement orales (chanson traditionnelle) ou provenir d'un texte écrit (chanson moderne ou d'inspiration religieuse). Dans les deux cas, il s'agit de paroles qui se présentent de manière à avoir un caractère formel qui les rapproche davantage de la poésie.

Dans cette perspective, la chanson<sup>82</sup> peule peut être brièvement définie comme une poésie chantée, accompagnée ou non d'un instrument de musique. Cela met l'accent, en plus du texte chanté, sur la qualité de la voix.

---

<sup>81</sup>Oumar Demba Ba (2016)

Siré Mamadou Ndongo (1986).

<sup>82</sup>A propos de la différence entre chant et chanson, si nous partons de la dénomination utilisée en mileu peul du Foûta Tôro : *njimri* ou *njimol* (chant, chanson et poésie), la question ne se pose.

Par contre, le chant peut-être plus conventionnel, plus règlementé que la chanson qui est moins solennelle : par exemple, il est préférable de dire chant liturgique et non chanson liturgique, chant religieux et non chanson religieuse, chant de mariage plutôt que chanson de mariage...

Les critères qui définissent une belle voix dans le monde peul et particulièrement en ce qui concerne la poésie chantée ou déclamée (épopée ou chant) sont: la diction, l'intensité, la modulation de la voix, les mélodies (passer des aiguës aux graves), le timbre...

En général, l'appréciation de la qualité de la voix est influencée culturellement. Les critères dans le monde peul sont aussi bien esthétiques (voir supra) qu'éthiques car une importance particulière est accordée au contenu du discours et à l'instance d'énonciation : son appartenance sociale, sa formation, sa réputation, sa renommée, etc., surtout en ce qui concerne la néo-oralité.

Cependant, la réussite d'une chanson dépend de ces critères (qualité de voix, aura et/ou appartenance sociale du chanteur, selon qu'on soit en oralité première ou en oralité seconde) mais surtout de la performance (Ursula Baumgardt, dir. avec Sandra Bornand : 2009).

Le jeu des instruments de musique accompagnant la chanson (différents accords, instruments) et le cadre spatio-temporel peuvent être des critères déterminants pour situer une chanson dans le cadre de l'oralité première ou de la néo-oralité.

En effet, après la séance de captation de chansons, l'entretien que nous avons réalisé avec les membres du groupe « Yonto leydi » a permis de dégager les éléments les plus déterminants pour apprécier et classer une chanson dans la catégorie traditionnelle ou moderne. Ces éléments sont l'espace, les instruments et les différents accords. Saydou Thiam, le chef du groupe, répondant à notre question sur la différence entre musique traditionnelle et musique moderne, déclare :

C'est au niveau de la base musicale. En ce qui concerne la guitare, c'est l'accord qui détermine ce qui est traditionnel et ce qui est moderne. Mais aussi, nous pouvons l'enregistrer dans un lieu moderne, comme la ville. Si nous l'enregistrons au Foûta, au bord de la rivière et que nous jouons des mélodies et des accords traditionnelle, cela joue dans le classement.

Saydou Thiam montre, à travers ces propos, que la qualification d'une chanson comme traditionnelle ou moderne dépend en grande partie de la musique d'accompagnement et du contexte de performance.

Une guitare peut, selon les accords, accompagner aussi bien une chanson traditionnelle qu'une chanson moderne. Les conditions de production (Studio équipé, environnement naturel) ou de prestation (boîte de nuit, salle de spectacle, place publique), peuvent aussi influencer sur l'appartenance à telle ou telle catégorie de chanson.

Le chanteur Saydou Thiam considère en définitive que la musique d'accompagnement et le contexte de performance permettent de savoir si une chanson est traditionnelle ou moderne.

Mais qu'en est-il des chansons préférées sans accompagnement musical ?

En effet, il existe dans la société peule des chansons jouées en a capela. Par exemple, les chansons proférées dans un environnement religieux ou mystique ne sont pas accompagnées d'instruments. Il en est de même des chansons dont la performance se fait en mouvement, comme les chansons qui rythment la pêche (Pékane) et le pastoralisme (Christiane Seydou : 2008).

Par contre, les chansons dont la performance se fait dans un seul endroit, sont en général beaucoup plus adaptées à l'accompagnement instrumental.

Cependant, l'un des principaux critères de distinction de la chanson peule demeure son étroite relation avec la stratification sociale, notamment ses rapports avec l'existence des catégories socioprofessionnelles qui influent même sur les goûts esthétiques.

Par exemple, une chanson comme le « Yéla » aura toujours un cachet traditionnel, qu'elles que soient les instruments, les accords, les conditions de production et de performance. La musique peut être moderne mais la chanson, elle, reste traditionnelle.

C'est à ce titre qu'il importe de faire la distinction entre chanson et musique, d'où la pertinence du concept de musique ou de chanson « tradi-moderne ». Celle-ci, conçue pour regrouper les caractéristiques des musiques traditionnelle et moderne, est une opportunité pour les chanteurs peuls de s'enraciner dans leur culture, tout en s'ouvrant au monde extérieur.

Cette ouverture se fait à l'aide des instruments, donc de la musique, mais également à travers la chanson qui peut être recomposée de manière à s'adapter à cette forme de musique hybride de plus en plus développée par les chanteurs peuls.

Si les chansons comme le « Yéla », le « Ndiarou », le « Fantang », etc. conservent leur caractère traditionnel en toutes circonstances, c'est grâce à leur appartenance au répertoire commun de toute une catégorie socioprofessionnelle.

D'ailleurs, même dans la Grèce antique, cette relation entre la chanson et les catégories sociales était importante. C'est ce que Christos Kyriazis (1991-1992) démontre dans cette citation :

Il y a parmi les Grecs des différences considérables en ce qui concerne les particularismes locaux, les catégories sociales, le comportement, la façon de s'habiller, de parler. (...) La danse, la chanson et la musique jointes aux expressions gestuelles sont des éléments essentiels qui définissent le caractère et l'origine de chacun des personnages qui accompagnent le héros. (...) Le montreur d'ombres imitant toutes les voix de ses personnages est obligé de connaître les accents et le vocabulaire spécifique à chaque dialecte, l'argot, le jargon ou la langue étrangère que ceux-ci utilisent.

Autant en Grèce antique il était possible de reconnaître l'appartenance sociale d'un chanteur, d'un joueur de musique et d'un danseur, à travers sa voix, son accoutrement et sa gestuelle,

autant, chez les Peuls du Foûta Tôro, la chanson et ses corrolaires telles que la musique et la danse, permettent de classer les acteurs dans des catégories socioprofessionnelles.

Pour mieux dégager les caractéristiques de ce genre oral chez les Peuls du Foûta Tôro, il importe de procéder à une étude typologique.

### **1.1. Typologie des chansons peules du Foûta Tôro**

Notre étude s'appuie sur les travaux de Bassirou Dieng et de Lilyan Kesteloot (1997), de Tène Youssouph Guèye (1980), d'Ibrahima Wane (2002-2003) et de Harouna Sy (2017).

Concernant le premier ouvrage, notre choix se justifie par le fait que l'épopée et la chanson poulâr ont plusieurs traits communs. Ces deux genres cheminent ensemble et obéissent presque aux mêmes critères, du point de vue de leurs rapports avec les groupes socioprofessionnels. En effet, autant que les épopées, les chansons peuvent être liées au système des castes (corporatisme) et aux différents régimes politiques qui se sont succédé au Foûta Tôro (Dényanké, Almâmyat).

Ainsi, en tenant compte de tous ces travaux, nous avons dégagé une classification des chansons peules du Foûta Tôro, en distinguant les chansons corporatives (dynastiques ou politiques), les chansons religieuses ou spirituelles et enfin, les chansons saisonnières (occasionnelles). Notons que la dernière catégorie n'est pas prévue par la typologie de Bassirou Dieng et de Lilyan Kesteloot (1997).

#### *1.1.1. Les chansons corporatives*

Ce sont des chansons qui sont composées par ou pour des personnes qui s'identifient à un corps de métier ou à une caste précise de la société peule du Foûta Tôro. Ces types de chansons sont sans doute les plus anciennes et appartiennent le plus au patrimoine traditionnel. D'ailleurs leurs auteurs sont généralement inconnus, même si, à chaque époque, un chanteur de renommée peut se détacher du lot, au point d'être reconnu comme le plus grand spécialiste par toute la communauté peule du Foûta Tôro et parfois même, au-delà. C'est le cas par exemple du Pékane<sup>83</sup> avec Guélaye Aly Fall.

Ces types de chansons fonctionnent comme la représentation de la répartition de la communauté en castes socioprofessionnelles basées essentiellement sur les corps de métiers.

---

<sup>83</sup> Ce type de chant est assez représentatif du rapprochement entre l'épopée et la chanson. Le Pékane désigne indifféremment la chanson que l'épopée. On peut aussi dire la même chose à propos de tous les chants peuls qui se présentent sous la forme d'un récit.

Ce système hiérarchisé engendre des clivages relativement infranchissables entre les individus issus de castes différentes. La chanson, au même titre que les autres formes d'art, n'est pas en dehors de ces clivages, dans la mesure où elle est tributaire de la répartition des fonctions entre les membres de la société (Harouna Sy : 2017).

Les chansons corporatives peuvent aussi avoir beaucoup de similitudes avec les épopées dynastiques ou politiques (Bassirou Dieng et Lilyan Kesteloot : 1997), étant donné qu'elles mettent en scène des personnages illustres du point de vue de leur appartenance à la catégorie dirigeante ou, du moins, au sommet de la hiérarchie de la catégorie sociale en question<sup>84</sup>.

En général, ces chansons exaltent les hauts faits des personnages qui se sont illustrés dans l'exercice de leur métier, à travers des compétitions âprement disputées dont certaines n'épargnent pas la vie du héros.

Comme exemples de chansons appartenant à cette catégorie, se distinguent le Dilléré (Mâboubé, tisserands), le Pékane (Soubalbé, pêcheurs), le Kéronés (Raddobé, chasseurs), le Goumballa ou Konttimpâdji, Djimdi peya djîdjam ou encore le Yéla (Sebbé guerriers), le Fantang (Aynâbé nay, bergers), le Târa (Tôrôbé)...

### *1.1.2. Les chansons religieuses ou spirituelles*

Ce sont des chansons composées en l'honneur du Prophète Mouhamed ou d'un saint musulman comme Cheikh Ahmed Tidjâni, El Hadj Omar, Souleymâne Bâl, etc.

Ces chansons, survenues avec l'arrivée de grandes figures maraboutiques à la tête des structures étatiques<sup>85</sup>, sont plus récentes que les chansons corporatives qui semblent aussi vieilles que les corporations auxquelles elles sont rattachées.

Christiane Seydou (1998 : 151) les oppose à l'épopée, du fait effectivement de leur caractère sacré et de la mise en exergue des vertues cardinales de la poulâgou, considérées comme étant aux antipodes de la religion musulmane ; ce qui explique sa disparition ou sa métamorphose en un genre poétique « islamisé », hérité de la tradition littéraire arabe, dans l'Adamaoua.

La poésie religieuse, quant à elle, au contraire, est un genre pratiqué dans toutes les parties du monde peul.

---

<sup>84</sup> C'est le cas des chansons de notre corpus qui portent sur des personnages épiques.

<sup>85</sup>Pour de plus amples informations, voir Amadou Sow (2011).

Parmi les chansons religieuses au Foûta Tôro, nous distinguons le Beyti, le Bourdi, les chansons des Almoûbé Ngay<sup>86</sup>, etc.

Le Târa, même si elle est dédiée à El Hadji Omar Tall et à l'ensemble de la lignée des Tôrôbé en général, ne peut être considérée comme une chanson religieuse car sa performance ne peut être associée à des événements strictement religieux<sup>87</sup>. Il serait plus approprié de la classer dans la catégorie des chansons corporatives, vue son association à la catégorie des Tôrôbé, classe dominante au Foûta Tôro, à partir de la théocratie de Souleymane Bâl<sup>88</sup>.

### 1.1.3. Les chansons saisonnières ou occasionnelles

Cette catégorie de chansons est le fruit d'inspiration personnelle. Elles peuvent aller jusqu'à devenir populaires et, dans certains cas, devenir un patrimoine commun. Dans cette catégorie de chansons, nous pouvons aussi inscrire celles relatives à des cérémonies traditionnelles (mariage, baptême, circoncision, etc.), des calamités (famines, sécheresses), des réalités sociopolitiques (émigration, guerres, etc.).

Nous y incluons également les comptines, les chansons des enfants, les berceuses et les chansons des pileuses.

Ces types de chansons transcendent en général le système des castes et peuvent être l'apanage d'un groupe de personnes exerçant des activités communes à toute la société, comme celles relatives aux travaux domestiques.

En guise d'exemple, cette chanson de circoncision (dialogue chanté entre circoncis et jeunes filles de la même classe d'âge) dédiée à une jeune mariée (Jombâdio) (échanges de paroles chantées entre la famille de la mariée et celle du mari :

*Min ndgaddanii on mboolfina-yonngoo  
So mbooljabiihalfeede, so finii yooyonngo !*

Nous vous avons amené une belle qui se trémousse à son réveille  
Une belle qui accepte d'être dirigée peut se trémousser à son réveille.

---

<sup>86</sup>Les Almoûbé Ngay sont des disciples de l'école coranique qui font souvent le tour des cérémonies traditionnelles pour demander des dons aux organisateurs. Ils sont très craints, à cause de leur capacité de nuisance car ils n'hésitent pas à colporter de fausses rumeurs pour ternir l'image de toute personne qui refuserait de satisfaire leur demande.

<sup>87</sup> Voir corpus

<sup>88</sup> La théocratie du Foûta Tôro en 1776, tout en consacrant la victoire des Tôrôbé (classe maraboutique) sur les Peuls Dênnyanké, entraîna une reconfiguration de la stratification sociale de cette zone, en mettant les vainqueurs au sommet de la hiérarchie. Les vaincus conservent leur statut de nobles mais sont exclus de la direction du royaume, exceptés ceux qui intègrent la nouvelle classe dominante en se sédentarisant et en se mettant dans l'apprentissage du coran.



Nous avons aussi dans ce lot les chansons des pileuses qui chantent souvent leurs frères ou maris émigrés afin de souhaiter leur retour, les chansons des paysans qui chassent les mange-mil, les incantations comme « Arbajô » qui implorent la pluie, et les comptines des jeunes filles ou garçons (Kelenete kelenete, par exemple).

Enfin, avec l'avènement de la musique moderne, des auteurs compositeurs créent leurs propres chansons, souvent en s'inspirant du répertoire traditionnel.

Cet état de fait nous permet d'aborder l'une des questions que soulève notre sujet, à savoir les caractéristiques de la chanson traditionnelle et de la chanson contemporaine. Il ne s'agit pas de donner des définitions exhaustives ou de trancher une question complexe, mais, en s'appuyant essentiellement sur notre corpus et sur des exemples connus, de livrer un certain nombre d'éléments qui permettent de dégager les caractéristiques de chaque type de chanson.

## **1.2. La chanson traditionnelle peule du Foûta Tôro**

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, la chanson est un élément culturel fondamental chez les Peuls du Foûta Tôro. Elle fait partie des genres oraux les plus dynamiques et les plus populaires de cette zone. Elle traverse toutes les époques et concerne toutes les générations. Si la chanson a su garder une certaine longévité, c'est bien parce qu'elle s'adapte convenablement à chaque contexte. De ce fait, conformément à la société peule en général qui est caractérisée par son enracinement profond dans les racines traditionnelles, nous pouvons soutenir que la chanson traditionnelle est à la base de la chanson peule. Les chansons du répertoire peul du Foûta Tôro appartiennent dans leur écrasante majorité au patrimoine commun, même s'il existe des chansons qui sont entièrement créées par des compositeurs.

En ce qui concerne la chanson purement traditionnelle, elle est perçue comme les autres genres oraux transmis par voix orale. Sa performance est par conséquent plus stricte parce qu'elle est régie par des normes sociales auxquelles l'ensemble des acteurs sont astreints.

La chanson traditionnelle correspond aux circonstances de performance de l'oralité première et implique par conséquent la présence de l'instance d'énonciation et de celle de réception dans un même endroit.

De ce fait, cette assertion de Jean Cauvin (1980 :7), parlant de la tradition orale en général, peut bien correspondre à la chanson : « Dans la perspective de la tradition, émetteur et récepteur ont conscience d'appartenir à un même groupe social qui a son histoire, son unité. Ils ne veulent pas s'écarter de ce groupe, de sa tradition ».

C'est dire que dans le cadre de la chanson traditionnelle, la relation émetteur-récepteur et message relève de l'ordre communautaire et non pas du bon vouloir des interlocuteurs. Nous

sommes en face d'un type de relation qui permet de perpétuer un passé, des valeurs fondatrices d'une société et qui doivent être transmises de génération à génération par des transmetteurs désignés par l'ensemble du groupe qui reçoivent une formation au plan intellectuel et moral correspondant à la mission qui leur est dévolue par l'ensemble du groupe.

C'est dans cette perspective que Jean Cauvin (1980 : 7), souligne que : « Le message de tradition orale se trouve donc au carrefour de deux axes. Dans l'instant actuel, il est un échange entre deux interlocuteurs. Dans la durée, il est un échange entre une tradition ayant existé dans le passé et une situation actuelle à laquelle s'applique cette tradition ».

Si nous admettons que la chanson traditionnelle est comme un message appartenant au domaine de l'oralité, surtout de l'oralité première, nous pouvons aussi considérer que celle-ci met en relation, au-delà de deux interlocuteurs, deux époques-passé et présent-, dans le but de préserver la tradition.

L'entretien que nous avons eu avec le groupe « Yonto Leydi »<sup>89</sup> à la fin de notre captation, confirme bien que la chanson traditionnelle répond à des exigences qui transcendent les desiderata des différents acteurs. Répondant à notre question relative à la différence entre musique traditionnelle et musique moderne, les membres de ce groupe mettent l'accent sur l'ensemble des éléments qui composent la performance, autrement dit sur les options des acteurs- surtout les musiciens et chanteurs- et les conditions spatiotemporelles de la prestation.

En dehors des instruments qui peuvent être qualifiés de traditionnels ou de modernes, le lieu de la prestation et les accords que les instrumentistes font pour harmoniser les jeux de leurs instruments, permettent de déterminer de quel type de musique il s'agit. De leur point de vue, cela peut être lié aussi bien à l'environnement- qui peut être rural ou urbain- qu'aux jeux des instruments.

Ils admettent tout de même l'existence d'instruments typiquement traditionnels (ngoni, hoddou, kora, balofon, gnâgnôrou) et des instruments typiquement modernes (guitare, batterie, clavier).

Toujours, d'après eux, en principe, tous les instruments peuvent intervenir quelque soit le type de musique ; tout est une question d'harmonisation technique et d'accords.

L'un des deux guitaristes<sup>90</sup>ajoute une précision importante en soulignant que la musique traditionnelle est plus aérée, c'est pourquoi elle touche plus la sensibilité.

---

<sup>89</sup> Ce groupe est l'auteur de toutes les chansons de notre corpus, sauf celles de « Yéro Mâma » qui est chantée par Saïdou Pam et les deux chansons de Bâba Mâl que nous avons ajoutées pour enrichir notre corpus.

<sup>90</sup> Le groupe se compose d'un chanteur principal-les autres pouvant assurer les chœurs-, de deux guitaristes et d'un joueur de hoddou.

Ce dernier aspect de son intervention mérite une attention particulière. En effet, la musique traditionnelle de l'Afrique subsaharienne en général, celle des Peuls en particulier, est très liée à la sensibilité, aussi bien au niveau du rythme qu'au niveau thématique. Sur le plan rythmique, elle fait baigner l'auditoire dans une sorte de nostalgie qui le plonge davantage dans une sorte de léthargie, comme hypnotisé par les cordes qui le renvoient à un passé qu'il aimerait revivre en faisant abstraction du présent de la prestation.

Cet aspect est renforcé par les paroles qui portent souvent sur les faits glorieux des braves hommes du passé, comme les héros épiques, par exemple. De ce fait, la chanson traditionnelle- la musique traditionnelle- devient une question d'identité d'un groupe ou de l'ensemble de la communauté peule, lorsqu'il s'agit de certains thèmes.

Pour parler comme Christiane Seydou (1998 : 145), nous dirons que, dans ce cadre, la chanson est une devise collective :

Il apparaît que, dans cette société, l'épopée fonctionne à la manière d'une devise collective, le récit épique étant comme une métaphore développée de ce qui fait l'identité distinctive du peuple peul ; le pulaku ; en effet non seulement les héros et leurs actions sont éminemment représentatifs de l'idéologie identitaire dans laquelle se reconnaît tout Peul, mais tout est mis en œuvre pour faire communier dans l'exaltation, par une mise en forme textuelle et musicale appropriée, un auditoire qui puise dans l'évocation de ces personnages et de leurs exploits, toujours paroxystiques, un élan vers cette image identitaire idéale.

Au même titre que l'épopée, la chanson traditionnelle exalte les valeurs communes à toute la société. A ce titre, elle fonctionne comme une œuvre collective qui s'appuie sur une idéologie identitaire dont l'évocation permet d'exalter l'auditoire qui y retrouve les valeurs cardinales de tout le groupe, communément désignées par le terme poulâgou.

Sur le plan thématique, les paroles de la chanson traditionnelle peule sont marquées par la présence de généalogies qui remontent la filiation des bienfaiteurs, depuis l'ancêtre mythique, en mettant l'accent sur les membres les plus illustres de chaque époque.

Ce procédé est une manière de préserver la mémoire historique, tout en perpétuant une certaine tradition faite de valeurs qui constituent le ciment de la société. Il s'agit à la fois de faire plaisir aux présents et de leur indiquer la voie à suivre afin de s'inscrire dans une continuité par rapport au legs des ancêtres. Néanmoins, cette volonté de sauvegarder et de perpétuer la tradition, n'exclut nullement le caractère dynamique et évolutif de la chanson peule.

C'est à ce titre qu'Ibrahima Wane (2002-2003 : 356) traduit le dilemme auquel sont confrontés les musiciens modernes :

Liés par la tradition à des familles de bienfaiteurs, d'une part, et bénéficiant d'une audience nationale, d'autre part, le musicien vit un dilemme. Le devoir de louer son bienfaiteur et la

nécessité d'intégrer un large public l'oblige à des trouvailles qui ne sont pas à la portée de tout acteur.

De ce point de vue, le musicien ou chanteur, comme nous l'avons vu avec le narrateur de l'épopée, doit intégrer harmonieusement les changements, tout en évitant d'altérer une certaine tradition jalousement préservée par la société qui a besoin de repères afin de mieux s'adapter aux exigences de chaque époque. C'est à ce niveau qu'intervient véritablement le talent de l'artiste qui doit faire preuve d'ingéniosité, de virtuosité mais aussi de pédagogie pour faire accepter les changements au public qui surveille la chanson comme un patrimoine commun à toute la société.

Nous pouvons retenir que la chanson traditionnelle oblige le chanteur à s'inscrire dans une continuité rythmique et thématique qui canalise l'innovation. Il s'agit dès lors de maintenir le flambeau d'un héritage tel qu'il a été transmis de génération à génération. De ce point de vue, toute la chaîne de la performance et les acteurs (émetteurs et auditoire) obéissent à des critères stricts qui interpellent toute la communauté.

D'ailleurs, même l'usage d'une langue commune (celle du groupe) rappelle constamment aux différents acteurs leur appartenance à une communauté donnée. Mais plus ou moins consciemment et volontairement, ils acceptent, au-delà de la langue, une pensée et une manière d'agir commune à ce groupe humain. Par cette acceptation de la tradition dans la vie de tous les jours, ils permettent à la tradition d'être présente et toujours adaptée aux situations vécues.

Ainsi, il est important de procéder à une étude de la performance pour mieux dégager les principales caractéristiques de la chanson traditionnelle peule du Foûta Tôro.

### *1.2.1. La performance de la chanson traditionnelle peule*

Au plan méthodologique, il s'agit, après les précisions ci-dessus, de procéder de la même manière qu'avec l'épopée, c'est-à-dire en portant notre attention sur la performance et les critères qui permettent de reconnaître un chant dans la société peule : voix, contexte de production, etc. Par exemple, la chanson traditionnelle correspondrait à l'oralité première, tandis que la néo-oralité renverrait plutôt à la chanson contemporaine: enregistrement, radio, clips ; salles de spectacles sophistiquées, etc.

Ainsi, pour la chanson traditionnelle (oralité première), nous présenterons les différentes chansons attestées dans la société peule en fonction du nom du genre, des catégories sociales des performateurs et des performances (Târa : El Hadj Omar, Ndjarou : Peuls, Fantang : bergers

peuls, les peuls en général, Goumbala : Thiédo, Lêlé : thème ouvert, Beyti : guides religieux, etc..

Ces chansons sont à classer selon l'énonciateur, le destinataire principal, la performance (temps, lieu, auditoire) et le domaine thématique (généralement en rapport avec le type et l'activité qui s'y rattache).

Au Foûta Tôro, la chanson est indissociable des activités socioprofessionnelles. Par conséquent, le répertoire des chansons poulâr est réparti selon les castes, les âges, les sexes et, dans une certaine mesure, en fonction des événements tels que le mariage, le baptême, la circoncision, etc. De ce point de vue, même le critère esthétique devient un élément qu'il faut étudier en tenant compte des activités qui lui servent de cadre d'expression.

Ainsi, la chanson, l'esthétique en général, appartient à la catégorie des activités socioprofessionnelles voire corporatives qui sont des occasions de composer ou de chanter des chansons spécifiquement créées pour accompagner le travailleur. Du reste, un don peut susciter une chanson.

Les professions esthétiques sont donc des activités de monopole, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas ouvertes à tout le monde. Elles sont réservées par une légitimité sociale exclusivement à ceux qui tiennent d'elles leur statut social, c'est-à-dire leur appartenance de caste. Ce sont des professions que l'on apprend, mais que n'importe qui n'est pas autorisé à apprendre (Harouna Sy : 2017 : 260).

Autant que les activités socioprofessionnelles, les chansons sont régies par des normes très rigides. Dans cette perspective, tout changement, toute violation d'une règle édictée par la société est a priori mal vue. Par conséquent, la société ne rechigne pas à prononcer une sentence à la hauteur de la faute commise. Celle-ci peut aller de l'avertissement à la mise en quarantaine et, parfois, le transgresseur peut faire l'objet de représailles. Pour certains récalcitrants, des prédictions de malheur ont été prononcées. C'est l'exemple de Bâba Mâl qui a eu du mal à faire admettre à la société hâlpoulâr<sup>91</sup> le fait de chanter le Yéla<sup>92</sup>. Harouna Sy (2017 : 262-263) a cité le cas du chanteur peul Fadal Aysé qui a subi des représailles de la part de sa famille pour s'être lancé dans une carrière de chanteur en tant que noble (Dimo).

A côté de ces chansons qui obéissent à des critères de compositions et de performance très strictes, il existe d'autres relativement moins exigeantes. Ce sont des chansons qui sont

---

<sup>91</sup> Les Peuls du Foûta Tôro sont communément désignés par le terme hâlpoulâr qui, pourtant, est aussi considéré comme celui qui renvoie à l'unicité du monde peul.

<sup>92</sup> Normalement, en tant que Thioubalo (pêcheur), il devrait se limiter aux chansons de cette communauté comme le Pékane ; le Yéla étant le domaine des Awloubé (sing : Gawlo).

généralement proférées dans un contexte ludique ou familial pour accompagner les jeux des enfants ou les activités domestiques tels que le pilage, le linge, ou encore une maman qui dorlotte son enfant par une berceuse, etc.

Certaines de ces chansons, sont entrées dans le répertoire commun et sont ainsi devenues un patrimoine collectif ; d'autres relèvent beaucoup plus d'improvisations personnalisées marquées par une variabilité plus accentuée.

Pour mieux ressortir les aspects de la performance des différents types de chansons traditionnelles poulâr, nous allons utiliser un tableau<sup>93</sup>.

Chansons	Types	Emetteurs	Récepteur	Circonstances/conditions de production
Dillé	Corporatiste	Indéterminé Oumar Gafo	Mâboubé (Tisserands)	Avant ou pendant le tissage
Pékane	corporatiste	Indéterminé Sidy Chérif de Thilogne Guélaye Aly Fall	Soualbé (Pêcheurs)	Avant ou pendant la chasse aux crocodiles
Kéroundés	corporatiste	Indéterminé Kécouta	Raddôbé (Chasseurs)	Avant ou pendant la chasse, grandes battues ou sur invitation particulière
Goumballa, Kontimpâdji, DjimidiPeyadjîdjam, Yéla	corporatiste	Indéterminé Samba Mairame Samba Diop et Amadou Koly Abdoul Kanny	Sebbé (Guerriers) Peuls et Sebbé d'abord, ensuite les Soualbé et les Tôrôbé	Veillées d'armes Période des Satiguis, pendant l'Almamiyat puis la période d'anarchie de veille de colonisation
Fantang	Corporatiste	Spécifiquement les griots. A l'origine, toute femme peule. Les bergers ont aussi des chansons qu'ils chantent eux- mêmes.	Aynâbé (Bergers peuls)	Veillées culturelles, veillées de razzia
Târa	Corporatiste/religieuse	Griot bambara et peul	El Hadj Omar et sa famille puis tous les Tôrôbé	Veillées culturelles
Beyti, Bourdi Chants Almubé Ngay	Religieuse (récital de coran, prières chantées)	Toute personne instruite	Tout publique	Veillées religieuses Cérémonies religieuses et certaines cérémonies traditionnelles et/ou religieuses. Pour les

<sup>93</sup>Le Lélé est une chanson qu'on ne peut classer dans aucune de ces catégories. Elle n'est pas affiliée à une catégorie socioprofessionnelle précise mais aussi, on ne connaît pas ses auteurs, même si Samba Diop Lélé s'est particulièrement distingué. Elle n'est pas non plus chantée relativement à une saison ou un événement précis.

				chansons des AlmubéNgay (mariage, baptême, funérailles)
Makari Nalé (Danse accompagnée de tam-tam et un peu de chant)	Corporatiste	Griot	Mathioubé	Veillées culturelles

Le tableau de présentation ci-dessus suscite un certain nombre de remarques. L'émetteur, en général indéterminé, peut-être n'importe quel membre d'une communauté donnée, même si nous notons quelquefois des figures emblématiques de chanteurs- dont certains noms figurent dans le tableau- qui se distinguent par leur compétence. Comme l'émetteur, l'auditoire est plus ou moins déterminé. En fonction du thème de la chanson, celui-ci peut être ouvert à tous les membres de la communauté au sens élargi du terme ou simplement réservé à une partie de celle-ci.

Il arrive qu'un seul membre du groupe soit le destinataire privilégié d'un air musical ou d'une chanson<sup>94</sup>.

Néanmoins, la performance de la chanson traditionnelle obéit à des critères rigides qui font que tout membre de la société ne chante pas n'importe quelle chanson dans n'importe quelles circonstances.

De manière générale, se sont des chanteurs et musiciens de naissance qui s'acquittent de tout ce qui relève de la chanson. Il n'empêche que toute personne, quel que soit son statut social, peut s'adonner à la chanson, pourvu que les règles préétablies ne soient pas remises en cause.

Par exemple, un jeune berger peut jouer de la flûte tout seul ou en groupe mais il ne lui est pas permis de le faire devant un public ouvert, en dehors du cadre familial ou de celui de la camaraderie. Il ne doit jamais en faire une activité professionnelle comme cela peut être le cas des Wambâbé, musiciens et chanteurs de « castes ».

Le berger ne chante pas lui-même ses louanges et n'est pas aussi sensé dire les louanges d'un autre berger. Il ne peut dire que de la poésie pastorale qui se fait dans le cadre du travail, le plus souvent pendant la transhumance. Il s'entraîne à une performance et n'a donc pas besoin de public. La transhumance est une sorte de référence pour ceux qui sont sédentaires qui louent les valeurs du pastoralisme qu'ils n'ont pas l'occasion de vivre. Ce qui explique la référence à la poulagou qui serait mieux incarnée par les pasteurs que par les autres composantes de la société peule (Christiane Seydou : 1998).

---

<sup>94</sup>Comme exemple, nous pouvons citer, entre autres, le Fantang (destiné aux bergers peuls), le Saygalaré (dédié à Guélâdio Ham-Bodêdio) et le Târa (destiné à El-Hadj Omar Tall puis à sa famille, avant de devenir l'air musical de tous les Tôrôbé en général).

Quant aux circonstances de performance, elles ont également un lien étroit avec les activités corporatives car les chansons sont proférées avant, pendant et/ou après les travaux, soit pour galvaniser, soit pour magnifier les actes glorieux d'un personnage qui s'est illustré dans l'exercice de son métier. De manière générale, des compétitions qui réunissent l'ensemble des membres d'une corporation sont organisées, en vue de distinguer le meilleur du groupe et le récompenser. Souvent, toute victoire est marquée par des chansons en hommage au vainqueur.

En définitive, les chansons du FoûtaTôro obéissent à des critères de performance très rigoureux.

Étant essentiellement liées au système des castes, elles sont rigoureusement contrôlées par l'ensemble de la communauté. De ce fait, toute innovation entraîne inéluctablement un chamboulement dans les rapports sociaux et dans la répartition du travail entre les catégories socioprofessionnelles de cette société.

Il en est de même des chansons réparties en fonction des sexes et des âges. En effet, on verrait d'un mauvais œil un homme chanter des chansons de femmes ou des enfants faire la même chose en ce qui concerne des chansons d'adultes et vice et versa.

### **1.3. La chanson contemporaine peule du Foûta Tôro**

Les années qui suivirent l'indépendance du Sénégal en 1960 sont marquées par l'avènement d'outils de communications comme la radio et la télévision qui ont favorisé le développement de la chanson en langue poulâr. Ces années ont vu apparaître des chanteurs qui ont innové dans le domaine de la musique en général, en utilisant ses outils de communication et les moyens techniques de production.

Tout en ayant recours à de nouveaux instruments tels que le piano, la guitare, le clavier, la batterie, etc., ils se livrent à une entreprise audacieuse de recomposition des chansons traditionnelles pour les adapter aux exigences du modernisme.

La chanson moderne, contemporaine est donc née, non sans difficultés car les initiateurs de cette nouveauté se sont heurtés à une forme de résistance de la part des conservateurs et gradiens de la tradition. Il a fallu faire face à la censure parfois populaire et même à des menaces de malédiction ou de mise en quarantaine des récalcitrants pour que cette innovation gagne l'adhésion d'une bonne partie de la société.

Cette chanson qui n'a pas encore fini de se constituer présente un certain nombre de caractéristiques perceptibles à tous les niveaux de la performance.

Nous allons déterminer les spécificités de la chanson contemporaine qui, tout en s'inscrivant en continuité par rapport à la chanson traditionnelle, se détache de celle-ci dans beaucoup de



domaines. Nous nous appuyerons sur les composantes de la performance, c'est-à-dire l'émetteur, le récepteur et les circonstances de performance.

Nous avons adopté cette démarche différente de celle suivie dans l'étude de la chanson traditionnelle compte tenu des différences de fonctionnement des deux formes de chansons.

En effet, la chanson contemporaine, sans se détacher complètement de la chanson traditionnelle dont elle s'inspire, n'est pas systématiquement dépendante des catégories socioprofessionnelles, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

### *1.3.1. L'émetteur*

Jusqu'à une période assez récente, les chanteurs peuls du Foûta Tôro sont issus de la catégorie sociale des Nyenbé, en particulier du groupe des Wambâbé et des Awloubé.

C'est un jeune garçon ou une jeune fille qui a baigné dans un environnement mixte, marqué par l'univers traditionnel familial et la modernité, symbolisée par l'école française et la culture urbaine qui s'adonne à la modernisation de la chanson traditionnelle.

Ces deux milieux, tantôt contradictoires, tantôt complémentaires, contribuent à façonner son image et lui procurent une bonne assise culturelle à cheval sur la civilisation de l'oralité et celle de l'écriture.

Par ce fait, il pourra, comme le font la plupart des chanteurs contemporains poulâr, combiner les sonorités traditionnelles et le rythme moderne. Certains d'entre eux ont eu la chance de fréquenter une école des arts et de travailler avec des producteurs professionnels; ce qui les propulse davantage dans le monde professionnel.

Grâce à cette professionnalisation, l'instance d'énonciation s'est élargie et des personnes qui, a priori, ne devaient pas chanter, ont profité de cette situation pour s'engouffrer dans le métier, devenu un moyen de promotion sociale.

Cette ouverture de l'émetteur entraîne sûrement des changements de comportement qui apparaissent aussi bien au niveau vestimentaire qu'à celui des rapports avec le récepteur.

Cela entraîne également des crises sociales souvent violentes entre les conservateurs et les réformistes.

### 1.3.2. *Le récepteur*

Le récepteur de la chanson contemporaine a aussi considérablement évolué, par rapport à celui de la chanson traditionnelle. Même si le contenu de la chanson est maintenu- comme cela est souvent le cas-, l'auditoire n'est plus lié à une catégorie socioprofessionnelle donnée.

Il devient l'affaire de l'ensemble de la communauté et, les moyens de diffusion modernes aidant, le récepteur s'élargit au niveau international, avec un auditoire cosmopolite.

De ce point de vue, la perception de la chanson varie en fonction des rapports que chaque membre de l'auditoire exerce avec la chanson ou l'émetteur.

En effet, il va s'en dire que celui qui est issu de la même communauté que le chanteur ou qui est le destinataire traditionnel, n'aura pas la même perception qu'un étranger qui ne comprend ni la langue ni la culture du peuple d'où la chanson provient.

L'émetteur doit, dans ses prestations, tenir compte de cette diversité, en trouvant un moyen de répondre aux attentes de toutes les composantes de son public.

Cette tâche n'est pas du tout aisée car le caractère cosmopolite du public met l'émetteur dans une quête perpétuelle d'équilibre afin de ne pas léser une partie de son auditoire. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer un chanteur sortir un album composé de chansons traditionnelles et modernes à la fois.

Cette situation se retrouve aussi dans les spectacles où les chanteurs alternent rythmes traditionnels et rythmes modernes<sup>95</sup>. Pour répondre aux attentes et aux goûts de tous les spectateurs, ils n'hésitent pas à marquer des pauses, le temps de réaménager l'orchestre et, éventuellement, de changer d'accoutrements, pour les besoins de la chorégraphie.

### 1.3.3. *Les circonstances de performance*

Les circonstances de performance de la chanson contemporaine ont évolué, autant que les autres éléments de la performance. Contrairement à ce qui se passait auparavant, ce n'est plus le calendrier des activités quotidiennes qui conditionne la performance de la chanson contemporaine. Ces activités devenues rares, quasiment en voie d'extinction pour certaines, à cause de la dispersion des populations qui ont migré vers les grands centres urbains, des aléas du climat et les exigences du monde moderne, la chanson peule du Foûta Tôro s'est modernisée.

---

<sup>95</sup> La chanateur Bâba Mâl le fait très souvent.

Elle bénéficie de la technologie moderne et investit les médias (radio, télévision), les réseaux sociaux (internet, facebook...) et les salles de spectacles bien équipées, pour mieux s'adapter aux exigences commerciales de la musique contemporaine.

La musique est devenue de ce fait une industrie, au même titre que les autres activités culturelles. Par conséquent, les performateurs deviennent de plus en plus professionnels et le public, de plus en plus exigeant.

Nous ne sommes plus à l'air des normes socioprofessionnelles, où toute prestation musicale était l'affaire de toute une communauté mais à l'époque où les chanteurs sont animés beaucoup plus par le souci commercial que par la volonté de perpétuer une certaine tradition.

C'est d'ailleurs ce que Djibril Tamsir Niane (1960), souligne en déplorant vivement la commercialisation de la chanson africaine qui a introduit le mercantilisme dans les relations entre le chanteur et son auditoire. Le chanteur apparaît un auteur-compositeur qui, même s'il continue de s'inspirer du répertoire traditionnel, enrichit sa composition d'une touche personnelle. Celle-ci réduit considérablement l'aspect traditionnel ou socioculturel de l'œuvre.

En conséquence, ce qui était strictement oral et qui accordait une place importante à l'improvisation et à la variabilité, tend vers l'écriture, la fixation définitive, qui, à son tour, met l'artiste dans une posture où il est obligé de respecter des règles et des normes relativement standardisées.

D'ailleurs, bon nombre de chanteurs, sans doute influencés par la culture traditionnelle, profitent des spectacles lors des concerts pour s'adonner à l'improvisation et aux louanges de leurs généreux donateurs. Ceux-ci ou leurs représentants, ne se privent pas de se donner en spectacle et de faire preuve de générosité en distribuant des billets de banque ou des cadeaux en nature au chanteur qui expriment sa reconnaissance en intensifiant les éloges envers ses généreux donateurs.

De nos jours, tous les grands événements musicaux sont précédés de publicités, de parrainages et d'invitations d'honneur destinées aux personnalités du monde politique ou du secteur privé. Cette façon de procéder permet de perpétuer les traditions, tout en restant dans un canevas plus ou moins universel.

Certains chanteurs n'hésitent pas à couper la poire en deux, en ayant des compositions et des instruments mixtes, leur permettant d'allier la tradition et la modernité, parfois dans un même album ou au cours d'un même spectacle<sup>96</sup>.

En agissant de la sorte, ils trouvent un moyen de se réconcilier avec les deux catégories de public composé, d'une part de conservateurs, attachés aux traditions ; d'autre part, de modernes, beaucoup plus ouverts aux apports de l'extérieur.

Nous pouvons en définitive retenir que la frontière entre la chanson traditionnelle et la chanson contemporaine ou moderne peule n'est pas très nette. La chanson traditionnelle apparaît comme celle qui relève du patrimoine commun, au même titre que le conte, l'épopée, le proverbe et l'ensemble des genres oraux. Elle doit par conséquent obéir aux normes édictées par la communauté, aussi bien au niveau de l'émetteur que du récepteur et des circonstances de performance.

Le rythme et les instruments de musique qui accompagnent ce type de chanson sont largement dominés par le patrimoine communautaire.

Quant à la chanson contemporaine peule, tout en s'inspirant de celle traditionnelle, elle se caractérise par l'innovation qui intervient au niveau de toute la chaîne de performance. Elle bénéficie des apports de la modernité et s'ouvre aux technologies et à la néo-oralité.

Souvent à cheval sur la chanson traditionnelle et celle dite moderne, la chanson contemporaine correspond à la description de la chanson peule actuelle. En effet, si par contemporain, nous comprenons ce qui se fait présentement, de notre époque, nous pourrions considérer la chanson contemporaine comme celle qui reflète le mieux la synthèse des deux types de chanson, comme cela est bien traduit par le terme « tradi-moderne ». Présentement, la chanson peule du Foûta Tôro se situe entre la tradition et la modernité. Selon ses options personnelles et les moyens dont il dispose, chaque chanteur oriente son répertoire vers le traditionnel ou la moderne.

En outre, certaines des chansons attestées sont reprises par les chanteurs contemporains, dans le cadre de la néo-oralité, autrement dit, des productions verbales qui peuvent s'inspirer de l'oralité première mais qui se produisent dans un contexte d'énonciation différent. L'énonciateur et le public ne sont pas réunis dans un même espace-temps car la médiatisation se fait par le spectacle ou dans le cadre de l'audiovisuel. Dans ce contexte, le lien entre l'énonciateur et le public est assuré par un média. Même le concert relève de la même logique

---

<sup>96</sup> Bâba Mâl, Abou Diouba Deh et d'autres chanteurs poulâr du Foûta Tôro font souvent des changements de rythme et même de chorégraphie, selon qu'ils sont dans le registre traditionnel ou moderne.

à cause de l'accompagnement technique, le cadre, le statut de l'énonciateur. Il y a une distance statutaire entre l'énonciateur et son auditoire.

C'est dans cette perspective que se situe la chanson épique en général.

Cependant la frontière entre les deux modalités de production de la chanson n'est pas imperméable : l'oralité première reste la modalité privilégiée des cérémonies traditionnelles, tandis que la néo-oralité renvoie à la médiatisation et à l'utilisation de la technologie et des médias, comme la radio, la télévision et les réseaux sociaux.

Néanmoins, la néo-oralité peut intervenir, même dans le contexte de production de l'oralité première, avec le recours aux techniques modernes de sonorisation, par exemple. De même, à l'occasion d'un concert, un chanteur peut occasionnellement inviter un griot pour intervenir dans une chanson bien choisie.

Nous allons à présent aborder la question de l'innovation dans la chanson poulâr.

#### **1.4. Innovations dans la chanson peule du Foûta Tôro**

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les vellétés de résistance notées face aux clivages sociaux qui limitent les chanteurs à des castes bien déterminées ne datent pas de la période contemporaine. Depuis longtemps, ces règles sociales de base sont remises en cause. Beaucoup de chanteurs sont sortis du répertoire de leur caste pour s'adonner à des chansons dédiées aux autres groupes. D'ailleurs, avec l'évolution du temps, de plus en plus, des personnes qui n'appartiennent pas aux castes des chanteurs (Awloubé, Wambâbé), se sont mis à chanter.

Ces changements, voire ces transgressions des normes qui régissent la chanson poulâr ont connu une montée fulgurante avec l'avènement de la néo-oralité qui a introduit des moyens technologiques sophistiqués. Cet état de fait ouvre la voie aux innovations au niveau instrumental et vocalique, favorisant une variabilité rythmique considérable.

Du point de vue thématique et textuel, les chanteurs, se professionnalisant, procèdent à des recompositions des paroles pour être conformes aux normes internationales de la chanson et de la musique en général.

Avec la libéralisation et l'industrialisation à outrance de la musique, devenue une activité très lucrative, le domaine de la chanson poulâr s'ouvre de plus en plus à toutes les catégories socioprofessionnelles.

Nous assistons par conséquent à un véritable bouleversement des acteurs de la chanson et, désormais, n'importe qui peut chanter n'importe quelle chanson ; l'essentiel est d'en tirer un profil financier ou un succès auprès des mélomanes.

Par ailleurs, la disparition totale ou l'affaiblissement de la plupart des activités traditionnelles pour diverses raisons, renforce la chanson moderne qui devient ainsi le seul moyen de préserver le patrimoine musical traditionnel menacé d'extinction.

Les chansons corporatives, tout en cessant de l'être exclusivement, sont les plus affectées car certaines ont presque disparu, avec les activités qui en étaient les vecteurs.

Des chansons comme le Dillé et le Kéroulé ont quasiment disparu avec l'affaiblissement progressif de l'environnement professionnel qui en constitue le cadre de performance. Si le Pékane résiste plus que les deux précédentes, c'est non seulement grâce à la pêche mais aussi à des acteurs de la communauté des pêcheurs comme Bâba Mâl<sup>97</sup> qui tentent de revigorer ce type de chanson à travers leur musique et les activités culturelles qu'ils organisent<sup>98</sup>.

Comme autre chanson qui a pu survivre, nous notons le Yéla, grâce d'une part à Bâba Mâl qui a contribué à sa diffusion au niveau international, d'autre part, aux femmes awlubé, surtout celles du Boundou qui ont su maintenir le flambeau en perpétuant cet héritage lors des cérémonies traditionnelles et des veillées culturelles.

Nous pouvons soutenir la même chose pour le Fantang et les autres chansons dédiées aux Foulbé aynabé nay<sup>99</sup> qui survivent grâce à la préservation par ce groupe de l'activité pastorale, mais aussi, du fait de l'implantation de ce groupe dans plusieurs pays de l'Afrique, contrairement aux Soubalbé, Sebbé et Tôrôbé qui se concentrent essentiellement sur la vallée du Fleuve Sénégal.

Le Târa aussi fait partie des chansons qui ont su se perpétuer, du fait de son rapport avec la religion musulmane, à travers El Hadj Omar Tall. La survivance de cet air musical est en partie due au fait que les Peuls se le partagent avec les griots bambaras qui l'ont initié pour rendre hommage à Macky, le fils d'El-Hadj Omar Tall.

Il est également important de préciser que ces changements ont aussi affecté les circonstances de performance. Nous ne sommes plus au temps des guerres, des razzias ou des parties de pêche ou de chasse et même, en grande partie, de la circoncision et des activités de groupes de filles ou de garçons comme le pilage ou la chasse aux mange-mil.

---

<sup>97</sup>Bon nombre de chanteurs poulâr sont issus de la communauté des Soubalbé : Bâba Mâl, Demba Ndiaye Ndilane, Ousmane Hamady Diop, etc. Ils véhiculent des rythmes de Pékane à travers leur musique. Bâba Mâl a d'ailleurs initié depuis un certain nombre d'années le festival international des blues du fleuve qui est une occasion de faire la promotion de la culture hâlpoulâr, notamment celle des Soubalbé.

<sup>98</sup>C'est le cas du festival des blues du fleuve organisé chaque année par l'auteur compositeur Bâba Mâl, dans son fief à Podor, une capitale départementale de la région de Saint-Louis, qui englobe une grande partie du Fouta Tôro.

<sup>99</sup>Peuls conducteurs de vaches.

Il s'agit plutôt d'activités urbaines dans le cadre d'invitations de particuliers, nostalgiques d'un passé glorieux qui sollicitent un groupe de chanteurs ou un griot pour se produire devant un auditoire trié au volet ou parfois ouvert à tous les membres de la communauté qui souhaitent y assister.

Les cérémonies traditionnelles comme le baptême et le mariage, mais aussi les nombreux spectacles et concerts où se produisent des chanteurs d'une certaine envergure, sont aussi des cadres d'expression de la chanson poulâr contemporaine.

À ce niveau, l'audiovisuel a largement contribué à la sauvegarde et à la diffusion de la chanson poulâr avec la mise en place d'émissions de radio et de télévision où des productions musicales sont diffusées. Parfois les chanteurs sont invités à se produire en direct.

En somme, la chanson poulâr obéit à des critères de fond et de forme relativement immuables. Elle s'exerce le plus souvent dans le cadre des activités socioprofessionnelles qu'elle accompagne. Mais, avec l'avènement de la modernité qui a entraîné des bouleversements notables dans l'organisation de la société peule du Foûta Tôro, plusieurs clivages au niveau de la chaîne de performance de la chanson sont de plus en plus remis en cause. Nous assistons à une nouvelle ère qui ouvre la voie à la chanson moderne qui trouve son terrain de prédilection dans le cadre de la néo-oralité.

## **Conclusion**

Nous pouvons soutenir qu'au Foûta Tôro, tout le monde est susceptible de chanter, même s'il existe des chansons exclusivement réservées à telle ou telle caste et des catégories socioprofessionnelles spécialisées dans la chanson. Cependant, plusieurs chansons sont libres et, par conséquent, restent ouvertes à toute personne qui remplit les conditions (être dans la situation) pour les chanter.

De nos jours, avec le développement des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC), la chanson poulâr s'est modernisée. Elle se retrouve dans l'audiovisuel et le numérique et emprunte tous les genres musicaux. De ce fait, si certains chanteurs ont préféré garder l'originalité de la musique traditionnelle, d'autres se sont adaptés à l'ère du temps, en empruntant des genres modernes et universels, comme le Reggea, la World musique et le Hip hop.

Ainsi, beaucoup de chansons traditionnelles ou islamiques sont recomposées par des chanteurs, sous forme de musique traditionnelle ou moderne.

Les compositions varient essentiellement en fonction de l'inspiration de l'auteur mais la musique traditionnelle- chanson traditionnelle et religieuse- est plus fidèle au texte d'origine (excepté quelques passages généralement généalogiques, tout reste intact), tandis que l'auteur de la chanson contemporaine fait preuve de plus de liberté (exigences professionnelles, public, etc.).

Ces chansons traditionnelles ou religieuses, même si elles sont entièrement créées, sont généralement accompagnées d'un rythme de la chanson traditionnelle plus ou moins modifié.

## **2. Etude comparative de l'épopée et de la chanson peule au Foûta Tôro**

Ce chapitre permet d'aborder certaines des questions soulevées dans l'introduction concernant essentiellement les rapports entre le genre épique et la chanson peuls, en ayant comme repère la figure du héros épique.

Nous réalisons cette comparaison en suivant la chaîne de performance. Nous étudierons, dans une perspective comparatiste, l'émetteur, le récepteur et les conditions de performance.

Nous terminerons par une étude des caractéristiques des deux genres et une interprétation qui sera la synthèse de l'ensemble du chapitre.

### **2.1. L'émetteur**

La narration de l'épopée peule du Foûta Tôro est réservée à la catégorie socioprofessionnelle des Wambâbé, les griots. Sans que cela ne soit une règle stricte, le narrateur doit être une personne d'âge mûr qui a suivi une formation auprès de maîtres reconnus dans ce domaine.

Il peut compléter ou enrichir sa formation par d'autres études ou recherches, comme le coran, pour se spécialiser dans la déclamation d'un type d'épopées précises. C'est le cas, par exemple, d'Abdoul Ata, surnommé « Griot d'El Hadj Omar » et de Guélaye Aly Fall qui s'est spécialisé au Pékane.

Contrairement au genre épique, la chanson est moins exigeante par rapport au choix de l'émetteur. Elle est ouverte aux hommes, aux femmes, aux jeunes et aux adultes.

Cependant, la chanson traditionnelle, plus proche de l'oralité première et de l'organisation sociale en catégories socioprofessionnelles, se rapproche beaucoup plus des conditions du choix du narrateur épique et exige un certain nombre de conditions plus contraignantes.

Elle repose sur des paroles et un rythme dont la variabilité est scrutée par l'ensemble de la communauté qui se sent concernée par des chansons qui relèvent du patrimoine collectif.

On imagine mal un homme chanter des chansons de femmes et vice et versa.



La chanson contemporaine, qui s'adapte le mieux aux exigences de la néo-oralité, est plus souple et donne une marge plus importante à l'émetteur.

Elle se présente comme un moyen de briser les tabous et de transgresser progressivement les règles sociales préétablies, sans que cela ne passe pour un affront à toute la communauté.

Ainsi, des chanteurs de la nouvelle génération se sont mis à bousculer les codes et à tendre le micro à des personnes appartenant à des catégories sociales qui, a priori, ne doivent pas chanter publiquement.

Les chansons sont par la même occasion recomposées sous plusieurs versions, en fonction de l'inspiration, du niveau de connaissance du chanteur et des exigences techniques et commerciales de la musique moderne.

Nous retenons que l'émetteur de l'épopée partage un certain nombre de points communs avec la chanson, surtout traditionnelle. Le griot, narrateur de l'épopée peule, comme le chanteur traditionnel, suit un schéma narratif et un contenu hérités de ses ancêtres qui lui ont légué leur savoir-faire, de génération en génération, par le truchement de l'oralité.

L'émetteur de la chanson contemporaine, quant à lui, bénéficie d'une marge de manœuvre qui lui permet de mettre en pratique son talent de création, plus que celui qui intervient dans l'épopée ou la chanson traditionnelle qui évolue dans un domaine qui reflète davantage l'organisation sociale.

## **2.2. Le récepteur**

L'auditoire de l'épopée et de la chanson s'inscrit dans la même dynamique que l'émetteur de ces deux genres oraux.

Sans être le domaine exclusif d'une catégorie sociale précise, le récepteur de l'épopée est traditionnellement régi par les conventions sociales. Même si l'énonciateur reste généralement le griot, le destinataire dépend en grande partie du contenu du récit.

En effet, comme les airs musicaux qui accompagnent la performance de l'épopée, l'auditoire traditionnel, se compose de membres de la catégorie socioprofessionnelle dont l'épopée exalte les valeurs fondamentales.

Autant le Fantang est l'air musical des bergers peuls ; les épopées et chants comme le Pékane et le Dilléré sont destinées a priori, respectivement aux pêcheurs et aux Mâboubé.

En outre, l'auditoire de l'épopée est dominé par des personnes adultes qui peuvent être accompagnées par des enfants.

Cette situation s'explique par le fait que l'épopée raconte souvent des conflits d'un niveau assez élevé et dont la compréhension nécessite une initiation approfondie dans divers domaines comme l'histoire, la géographie, l'anthropologie, la linguistique, etc.

De même, l'auditoire de la chanson traditionnelle est aussi proche de celui de l'épopée.

Il peut même être plus exigeant, dans la mesure où il existe des chansons réservées à un auditoire précis. Les chansons traditionnelles sont souvent liées aux catégories socioprofessionnelles, aux âges, aux sexes et aux activités de la vie quotidienne.

On retrouve par exemple, des chansons qui excluent la présence d'un homme ou d'une femme ou qu'on ne peut chanter que devant un auditeur composé de personnes menant une activité précise.

Ainsi, il existe des chansons destinées aux mariées, aux circoncis, aux bergers en pleine transhumance, aux guerriers dans un champ de bataille, etc.

Dans l'ensemble, la chanson contemporaine s'ouvre à un auditoire hétéroclite, moins canonique. Cela dépend surtout du goût, du genre musical, du lieu de performance et de la renommée du chanteur.

De ce point de vue, certains chanteurs ont un public composé de jeunes, tandis que d'autres accueillent des adultes.

Dans le paysage musical sénégalais, on retrouve des chanteurs qui ont fini de conquérir le monde, en modernisant les chansons traditionnelles qu'ils recomposent, afin de toucher un public cosmopolite et international.

L'exemple le plus illustratif de cette catégorie de musiciens demeure le chanteur Bâba Mâl qui travaille avec les plus grands producteurs du monde et qui a reçu plusieurs distinctions internationales<sup>100</sup>.

Par rapport à l'attitude du récepteur, on note des différences, selon que ce soit l'épopée, la chanson traditionnelle ou moderne.

L'instance de réception de l'épopée et de la chanson traditionnelle adopte une attitude plus sereine et fait preuve de plus de concentration que celui qui assiste à une performance de la chanson contemporaine.

La configuration du lieu de la performance même influe sur ce comportement. L'auditoire de l'épopée est en position assise- sauf exceptionnellement-, et reste concentré sur le récit, la trame de l'histoire. Il arrive à un individu de faire un geste (acquiescements, claquement des

---

<sup>100</sup>Tout récemment, Bâba Mâl a été primé aux Grammy Awards, en récompense de la musique du film « Black Panther » qu'il a jouée.

doigts, etc.) ou de se lever pour manifester son plaisir par des pas de danse ou un don remis au narrateur.

L'émetteur de la chanson traditionnelle, comme celui de la chanson contemporaine, peut être debout ou assis, en général en fonction des circonstances que nous aborderons dans le sous-chapitre suivant.

Cependant, il a plus de liberté de mouvement et peut se permettre de s'adonner à des manifestations spectaculaires, comme des pas de danse qui peuvent être spectaculaires et rythmés, pouvant aller jusqu'à l'occupation totale de la partie de la scène réservée au chanteur et à son orchestre.

Nous pouvons retenir que le récepteur de l'épopée et de la chanson peules du Foûta Tôro a des relations importantes avec l'émetteur de ces deux genres littéraires oraux.

D'un point de vue traditionnel, il peut être sélectif, surtout dans le domaine de l'épopée et de la chanson traditionnelle ; mais aussi, il arrive qu'il soit hétéroclite, en ce qui concerne la chanson contemporaine.

### **2.3. Les circonstances de performance**

Ici, nous étudierons de manière comparative les conditions dans lesquelles l'épopée et la chanson traditionnelle et moderne se déroulent.

Ces deux genres oraux sont traditionnellement associés à des activités ou des événements précis qui rythment la vie et le mode d'organisation de la société peule.

La déclamation des épopées avait lieu lors des cérémonies d'intronisation ou des veillées d'armes, à l'occasion desquelles les griots racontaient les histoires sur les ancêtres pour servir d'exemple au nouveau roi ou aux soldats.

Avec l'avènement des Etats modernes et la dislocation des royaumes traditionnels, les veillées culturelles et les cérémonies familiales comme les mariages, les baptêmes, etc. sont devenues des occasions de raconter des épopées à un auditoire composé de personnes éprouvant le besoin de se ressourcer, en écoutant les exploits de leurs ancêtres.

La chanson traditionnelle se distingue par le fait qu'elle peut se dérouler à plusieurs occasions différentes. La performance de ce genre oral a l'avantage de s'adapter à n'importe quelle circonstance. En effet, la chanson traditionnelle peut être présente dans des domaines divers et parfois très différents comme la religion, le travail, la guerre, les réjouissances, les funérailles, etc.

En outre, l'épopée et la chanson ont connu des avancées à travers le développement des nouvelles technologies pour explorer d'autres circonstances et lieux de performance. Ainsi, les

griots occupent les médias et les réseaux sociaux pour raconter des épopées suivies en direct ou en différé par un auditoire dispersé un peu partout dans le monde.

Cependant, ces avancées technologiques se retrouvent davantage dans la chanson contemporaine, avec des performances organisées dans des lieux sophistiqués qui peuvent accueillir des milliers de spectateurs venus de différents continents.

Certaines manifestations musicales se préparent sur plusieurs mois et se déroulent dans des grandes salles à Dakar, à Paris, à Londres<sup>101</sup> et dans d'autres grandes villes du monde.

S'inscrivant dans le cadre de la néo-oralité, la chanson contemporaine se présente comme une production effectuée en groupe (orchestre) d'hommes et de femmes qui se partagent les rôles.

Généralement l'orchestre comporte un « lead vocal » - souvent le chef d'orchestre-, un chœur et des joueurs d'instruments modernes. Dans la plupart des orchestres, la tendance est au renforcement par la présence des instruments traditionnels, d'où l'apparition d'orchestres dits « tradi-modernes » ou d'un genre musical communément appelé musique « tradi-moderne ».

Ainsi, l'épopée et la chanson ont beaucoup de points communs en ce qui concerne les circonstances de performance.

Néanmoins, la chanson, surtout celle contemporaine, bénéficie des occasions de performance plus larges que l'épopée, telles que les grandes salles de spectacle, les places publiques, les stades, etc.

### **3. Les caractéristiques**

Nous comparons les caractéristiques de l'épopée et de la chanson. Nous nous appuyerons sur le travail effectué dans les chapitres précédents pour dégager des points de convergence et de divergence dans le fond et la forme de ces genres littéraires oraux.

#### **3.1. Le fond**

L'épopée et la chanson épique se rapportent à l'histoire des héros réels ou supposés réels, d'où un rapport étroit qui les lie à l'histoire de toute la communauté peule.

---

<sup>101</sup> Nous pouvons donner l'exemple du chanteur Bâba Mâl qui se produit dans toutes les grandes salles du monde.

Ce fait contribue à octroyer à ces genres importants de la littérature orale peule, une dimension fortement communautaire, politique ou idéologique mais aussi culturelle, car les thématiques et les valeurs qui y sont développées font partie du patrimoine collectif.

Par conséquent, nous assistons à des réajustements constants voire à des censures ou autocensures de certains aspects des textes en fonction des mutations sociales qui entraînent souvent des bouleversements parfois violents des rapports de force entre les différentes composantes de la société<sup>102</sup>.

Tout en abordant essentiellement les mêmes thèmes (héroïsme, valeurs de la poulâgou, etc.), l'épopée et la chanson sont des genres fondamentalement sociaux. En ce sens, ils accompagnent l'évolution de la société, tout en intégrant, chacun à sa façon, les différentes mutations inhérentes à toute société.

Dans le cadre du contexte de moins en moins favorable à la déclamation d'épopées et à la création de nouveaux récits épiques, il n'est pas exagéré de penser que la chanson épique fonctionne comme une manière de perpétuer ou d'adapter les performances épiques.

En effet, en reprenant dans un format plus court les thèmes épiques, la chanson contribue à la diffusion du message épique et à élargir les acteurs et les circonstances de performance, en intégrant de nouveaux acteurs (jeunes, femmes, étrangers) et de nouvelles circonstances (salles de spectacle, studios des médias, réseaux sociaux).

### **3.2. La forme**

L'épopée est un récit généralement de longue durée. Sa déclamation peut s'étaler sur plusieurs jours, sous formes d'épisodes ou de séquences qui peuvent être des parties des aventures d'un seul héros.

Dans le cadre d'une grande épopée comme celle d'El Hadj Omar, qui apparaît sous forme de cycle (Amadou Sow : 2011), la déclamation est rarement achevée. Les griots choisissent les épisodes qui s'adaptent le plus aux circonstances de la performance ou au type d'auditoire auquel ils font face.

L'un des éléments que l'épopée partage avec la chanson est, en dehors de la poéticité du message, sans doute la musique. Celle-ci apparaît à travers la forme poétique du récit qui,

---

<sup>102</sup>La société peule étant l'une des plus hiérarchisée de l'Afrique de l'Ouest, les mutations liées aux apports de la modernité entraînent très souvent des heurts violents entre les membres de la société.

Par exemple, au Foûta Tôro, il n'est pas rare de rencontrer des populations qui rejettent un élu local (maire ou député) parce qu'il appartient à une classe sociale qui n'est pas appelée à exercer le pouvoir.

Au plan politique, la question des origines des leaders se pose très souvent, même si ce critère n'existe pas dans les textes et qu'il est combattu par une opinion de plus en plus forte.

compte tenu de sa composition en vers et de ses éléments stylistiques, exige un rythme, une intonation et le respect des normes de profération qui s'approchent de celles de la chanson.

Ainsi, l'accompagnement du récit par un instrument de musique (hoddou) qui joue l'air du héros ou d'un groupe social donné, est une preuve de l'importance de la musique dans le genre épique.

Par ailleurs, dans le récit épique, certains vers sont chantés ou fredonnés par le griot. De même, dans la chanson, nous retrouvons des séquences composées de paroles.

D'ailleurs, de plus en plus, nous rencontrons dans les orchestres de musique traditionnelle ou moderne, des artistes qui jouent le rôle de paroliers. En général, ils interviennent en plein milieu de la chanson pour déclamer un texte aux allures d'un poème.

De plus en plus, lors des concerts, les musiciens invitent des spécialistes en la matière, pour participer à l'animation de leur prestation<sup>103</sup>.

Certains genres musicaux, comme le rap ou le slam, s'appuient sur des textes écrits sous une forme poétique, avec des vers rimés, des sonorités et des figures de styles.

Chez les Peuls du Foûta Tôro, de nombreux jeunes embrassent cette forme de musique moderne, en puisant dans le répertoire traditionnel des chansons qu'ils réécrivent ou recomposent en respectant les règles de la versification.

Ces incursions de la chanson dans l'épopée et vice et versa, permettent de varier le rythme et d'enrichir le genre littéraire qui fait l'objet de la performance.

Par ailleurs, l'épopée se présente sous forme d'un récit linéaire, qui narre les événements sur la vie ou un épisode de la vie d'un héros, dans un ordre chronologique, ponctué de descriptions ou de digressions ayant un rapport relativement direct avec le contenu de l'histoire racontée.

Il y a un souci d'exhaustivité notable dans beaucoup de cas, de cohérence et de clarté dans la narration des événements.

Contrairement à l'épopée, la chanson, sans exclure le récit d'événements marquants de la vie du héros, est beaucoup plus suggestive que narrative.

Comme la poésie, elle évoque en peu de mots tout le contenu du récit épique. En ce sens, elle vient en appoint à l'épopée et est plus destinée à un auditoire averti, qui connaît déjà l'histoire à laquelle le chanteur fait allusion.

---

<sup>103</sup>Dans la chanson « Târa » de notre corpus, livrée par le groupe « Yonto leydi », l'un des membres est intervenu pour déclamer un texte, en rapport avec la chanson. Chez les Wolofs, ceux qui font ces types de prestations sont communément appelés « taasukat ». Dans beaucoup de cas, il s'agit de rappers qui sont en général des spécialistes dans la composition de textes poétiques.

Plus que dans l'épopée, l'audition d'une chanson exige un niveau de connaissance assez élevé des événements et des éléments culturels auxquels le chanteur fait référence.

De ce point de vue, la compréhension de l'épopée demeure un préalable à l'audition de la chanson correspondante.

Nous pouvons retenir que sur le plan formel, l'épopée et la chanson offrent des points de convergence et de divergence non négligeables.

Elles partagent plusieurs éléments de style qui font que chaque genre peut se retrouver dans l'autre pour apporter une touche particulière à la performance.

Toutefois, les exigences professionnelles dans la composition de la chanson contemporaine, moderne (longueur des textes généralement écrits et mémorisés, souci de s'inscrire dans un genre musical précis, etc.) font que ce genre offre moins de liberté au chanteur que celle dont dispose le narrateur d'une épopée qui peut même user et abuser des digressions.

La chanson contemporaine peut faire intervenir de nombreux acteurs spécialisés dans divers domaines de la musique et du *show business*, alors que l'épopée apparaît comme un genre codifié dont la variabilité est étroitement surveillée par la société entière.

Dès lors, le narrateur épique ne fait que reproduire textuellement un schéma narratif qu'il a reçu de ses ancêtres par le truchement de la transmission orale.

Il dispose cependant d'une marge de liberté, surtout au niveau des parties qui admettent la digression et la variabilité<sup>104</sup> qu'il doit manier avec beaucoup de tact et de prudence.

La différence fondamentale réside dans le fait que l'épopée est caractérisée par sa présentation sous forme de récit, tandis que la chanson suggère beaucoup plus qu'elle ne raconte.

#### **4. Interprétation**

A travers cette étude, nous remarquons que l'épopée se distingue par le fait qu'elle se présente sous la forme d'un récit. Elle est plus canonique que la chanson qui évolue plus rapidement sur la base de transformations plus tolérées par la société.

Néanmoins, la chanson traditionnelle apparaît comme la forme la plus proche de l'épopée, dans la mesure où- du fait de sa durée relativement longue- elle donne au chanteur une marge assez

---

<sup>104</sup>Les données chiffrées, les dates, les lieux, certaines parties généalogiques peuvent faire l'objet de divergences entre les griots. Toutefois, celles-ci s'inscrivent le plus souvent dans le cadre des querelles d'école, opposant des groupes de griots issus de familles différentes.

Par contre, les digressions qui portent sur des thèmes qui ne sont pas directement rattachés au récit (éloge d'un bienfaiteur par exemple) sont laissées à l'appréciation du narrateur.

importante qui lui permet de mettre l'accent sur la narration. A ce niveau, elle peut être considérée comme une transition entre le genre épique et la chanson contemporaine.

Cette dernière est beaucoup plus exigeante d'un point de vue technique mais donne plus de liberté au chanteur ou musicien qui n'est pas animé par le souci de l'exhaustivité ou du respect d'un rythme ou d'un air musical particulier. Le chanteur ou musicien contemporain a plus de liberté de création. Pour s'imposer sur la scène musicale, il doit faire preuve de créativité et d'innovation. En outre, le chanteur doit s'appuyer sur un langage corporel et accorder une attention particulière à sa tenue qui revêt une certaine signification.

Par ailleurs, pour multiplier ses chances au niveau international, il est tenu de s'ouvrir aux apports de l'extérieur, c'est-à-dire aux autres cultures et civilisations. C'est d'ailleurs ce qui explique que, de nos jours, ni l'émetteur ni le récepteur de la chanson contemporaine n'est l'apanage d'une catégorie socioprofessionnelle précise, comme c'est le cas dans l'épopée ou, dans une certaine mesure, de la chanson traditionnelle.

D'autre part, la chanson contemporaine utilise beaucoup plus les ressources de l'audiovisuel et se commercialise davantage.

Elle se caractérise par le fait de combiner l'oralité et l'écriture et d'utiliser les ressources de la néo-oralité, en passant par les nouvelles technologies.

A l'opposé de celui de l'épopée, l'auditoire de la chanson ne s'attend pas à écouter un récit complet ou un épisode exhaustif de la vie d'un héros. D'ailleurs, pour comprendre une chanson qui porte sur un héros épique, l'auditoire doit connaître l'histoire de ce héros, sinon il ne saura pas déchiffrer le langage codé ou suggestif du chanteur.

Cependant, la compréhension du sens d'une chanson n'est pas une fin en soi car, l'auditoire ou parfois le spectateur, a plusieurs éléments pour combler son manque de compréhension du message et parfois même de la langue.

Il peut se contenter des éléments paratextuels comme la musique jouée par des instrumentistes, les mélodies, les changements de tonalité, le spectacle, la chorégraphie, etc. qui accompagnent la chanson traditionnelle et surtout contemporaine.

Il arrive même que la chanson ne soit composée que d'une ou de deux phrases que le chanteur se contente de répéter à des intervalles réguliers.

Du reste, l'épopée exige plus de solennité, de concentration de la part du narrateur et de son auditoire, tandis que dans la chanson, ces deux instances sont plus libres et mobiles ; ce qui explique sans doute la jeunesse relative des acteurs de la chanson, surtout en ce qui concerne la chanson contemporaine.



Par ailleurs, il existe au Foûta Tôro un nombre considérable de chansons qui portent sur des héros non épiques. C'est le cas, par exemple de Souleymane Bâl, l'instaurateur de la théocratie du Foûta Tôro, Baïdi Kathié Pam, résistant à la colonisation, Elimane Boubacar Kane, érudit de la religion musulmane, etc.

Cette dernière catégorie de chansons concerne surtout des héros religieux, qui s'imposent de plus en plus comme modèles chez les Peuls et les autres peuples islamisés de l'Afrique de l'Ouest.

A ce niveau, il faudra sans doute s'interroger sur les véritables raisons de cette tendance annoncée par le chanteur Issa Mbaye Diary Sow<sup>105</sup> qui, paradoxalement, l'a fait dans une chanson qui porte sur un héros peul traditionnel, Yéro Mâma.

Comme pour clore la chanson-hommage aux héros peul traditionnel, il dit :

« Jaambareeße hanjki bee ko kuree conndi

Jaambareeße hannde bee ko diine men e gannde men ».

« Les guerriers d'hier se distinguaient par des balles et de la poudre,

Les guerriers actuels se distinguent par notre religion et nos savoirs ».

Par ces deux expressions, Issa Mbaye annonce nettement la fin d'une époque, marquée par des batailles armées, des confrontations physiques sanglantes qui opposaient des héros animés par le désir d'atteindre le sommet de la gloire, en passant par des faits d'armes relatés dans les récits épiques et les chansons.

Ce chanteur annonce les caractéristiques de la nouvelle ère désormais dominée par la religion musulmane et le savoir qui fonctionnent comme les signes indicateurs de la bravoure.

Ainsi, il profite de la chanson pour sensibiliser les auditeurs sur la nécessité de s'adapter à cette époque, en privilégiant l'apprentissage de la religion musulmane-adoptée par l'écrasante majorité des Peuls qui en sont les principaux promoteurs- et la quête du savoir.

Il est aussi intéressant d'étudier si la chanson ne fonctionne pas comme un complément de l'épopée qui, à un certain moment, semble connaître un ralentissement dans la création de nouveaux récits pour célébrer les héros plus ou moins contemporains.

Le cas de Souleymane Bâl est assez édifiant dans la mesure où ce héros peul remplit tous les critères pour faire l'objet d'une épopée aussi grandiose que celle de Samba Guélâdio Diêgui.

---

<sup>105</sup> Célèbre chanteur peul qui joue un instrument appelé « gnagnôrou » (Violon) en langue peule.

Il est basé en Belgique où il collabore avec de grands musiciens comme le Maestro Wouter Vandenabeele.

Sa chanson qui porte sur le héros peul Yéro Mâma fait partie de ses plus grands succès.

Cette absence de récit épique concernant ce héros ne peut s'expliquer par le simple fait qu'il soit un personnage religieux car El Hadj Omar bénéficie d'une épopée monumentale qui retrace sa vie et son œuvre.

En outre, d'un point de vue chronologique, Souleymane Bâl est antérieur à beaucoup de héros peuls titulaires d'une épopée. D'autres héros anciens et plus ou moins récents sont dans ce cas. Le fait que beaucoup de héros non titulaires d'une épopée soient célébrés par les chanteurs peut être perçu comme une sorte de compensation des manquements ou omissions du genre épique.

Dans cette perspective, nous pouvons supposer l'hypothèse d'être en présence d'un cas intéressant de complémentarité, une sorte de symbiose entre l'épopée et la chanson pour obtenir un genre hybride ou mixte qui a des caractéristiques précises des deux genres oraux.

Cependant, la chanson ne peut prendre en charge la totalité du message véhiculé par l'épopée, étant donné que sa vocation n'est pas de raconter. Elle fonctionne comme un complément du genre épique, en reformulant son message de manière suggestive et imagée, par des références à des faits, lieux, personnages et circonstances qui permettent à un auditeur averti de déchiffrer et, éventuellement, de compléter le message.

En effet, la chanson reprend le plus souvent des éléments qui semblent les plus significatifs des événements racontés dans l'épopée. Il s'agit, entre autres, de la devise, du nom du héros, de ceux de ses principaux adjouvants et adversaires, des noms de batailles ou de lieux où celles-ci se sont déroulées.

Ce sont en définitive des éléments qui facilitent la reconnaissance de l'épopée adaptée en chanson par rapport aux autres récits épiques.

La chanson permet aussi au message épique d'accéder à un auditoire ouvert à des personnes qui, généralement, ne se retrouvent pas entièrement dans le genre épique. En effet, les conditions de performance peuvent être considérées comme rigides dans un monde caractérisé par la remise en cause des codes traditionnels que la nouvelle génération a du mal à respecter.

Au total, l'épopée et la chanson, malgré leurs différences, sont deux genres complémentaires qui partagent plusieurs caractéristiques.

Pour surmonter les barrières historiques, sociales et linguistiques liées à la fonction conservatrice du héros épique, incarnation de la société traditionnelle, largement représentée dans l'épopée, la chanson sort progressivement de ce contexte.

Ainsi, elle fait perdre au récit épique son caractère exceptionnel en introduisant des changements profonds au niveau de toutes les instances qui interviennent dans la chaîne de performance.

L'avènement des chanteurs sans statut social spécifique contribue à accélérer le processus de transformation et à favoriser la démocratisation et la modernisation de la performance du récit épique qui s'appuie sur des moyens de diffusion plus importants et celle-ci s'ouvre à un public non familiarisé avec le monde de l'épopée mais qui apprend à le connaître sous une forme modernisée par la néo-oralité.

## **Conclusion**

L'épopée se distingue par le fait qu'elle est plus appropriée à la narration et plus proche des normes sociales. Quant à la chanson traditionnelle, elle apparaît comme la plus proche de l'épopée, dans la mesure où- du fait de sa durée relativement longue- elle donne au chanteur une marge assez importante qui lui permet de mettre l'accent sur la narration. A ce niveau, elle peut être considérée comme une transition entre le genre épique et la chanson contemporaine.

En effet, celle-ci est beaucoup plus exigeante d'un point de vue technique mais donne plus de liberté au chanteur ou musicien qui ne sont pas animés par le souci d'exhaustivité ou de respect d'un rythme ou d'un air musical particulier. Le chanteur ou musicien contemporain a plus de liberté de création mais reste cadré par les normes de composition de la chanson. Pour s'imposer sur la scène musicale, il doit faire preuve de créativité, d'innovation. Il doit s'appuyer sur un langage corporel et accorder une attention particulière à sa tenue qui revêt une certaine signification.

En outre, il est tenu de s'ouvrir aux apports de l'extérieur, c'est-à-dire aux autres cultures et civilisations. C'est d'ailleurs ce qui explique que, de nos jours, ni l'émetteur ni le récepteur de la chanson contemporaine n'est l'apanage d'une catégorie socioprofessionnelle précise, comme c'est le cas dans l'épopée ou, dans une moindre mesure, la chanson traditionnelle.

Traditionnellement, l'épopée est plus standardisée en ce sens qu'elle obéit à des règles de performance (énonciateurs et apprentissage, circonstances, etc.) précises, tandis que la chanson produite en oralité première connaît une variabilité importante (émetteurs, auditoire, circonstances). La chanson, en néo-oralité est plus exigeante du point de vue technique mais beaucoup plus libre sur le plan des conditions de performance.

D'autre part, la chanson contemporaine utilise beaucoup plus les ressources de l'audiovisuel et se commercialise davantage que l'épopée et la chanson traditionnelle qui fonctionnent de manière informelle.

Elle combine les ressources de l'oralité, l'écriture, la néo-oralité et la technologie; ce qui lui donne un caractère englobant.

Moins dans le cas de l'épopée, l'auditoire de la chanson ne s'attend pas à écouter un récit ou un épisode complet de la vie d'un héros. D'ailleurs, pour comprendre une chanson qui porte sur un héros épique, l'auditoire doit connaître l'histoire de ce héros, sinon il ne saura pas déchiffrer le langage souvent codé ou suggestif du chanteur.

Il peut s'appuyer sur les éléments paratextuels comme l'accompagnement musical, les mélodies, les changements de tonalité, le spectacle, la chorégraphie, etc. qui complètent la chanson traditionnelle et surtout contemporaine. Il arrive même que la chanson ne soit composée que d'une ou de deux phrases que le chanteur se contente de répéter à des intervalles réguliers de la chanson.

L'épopée exige plus de solennité, de concentration de la part du narrateur et de son auditoire; contrairement à la chanson où ces deux instances sont plus libres et mobiles; ce qui explique sans doute la jeunesse relative des acteurs de la chanson, surtout dans le cas de la chanson contemporaine.



**TROISIEME PARTIE**  
**LE HEROS PEUL DANS L'EPOPEE ET LA CHANSON**



## Chapitre I

### Identification du héros épique peul dans l'épopée et dans la chanson peules

Le héros épique est le ou l'un des personnages centraux d'une épopée qui a souvent une devise musicale et/ou verbale. Généralement, il donne son nom à l'épopée. Certaines épopées mettent en scène un seul héros tandis que pour d'autres, ce sont plusieurs. S'il peut apparaître en même temps qu'une autre figure de héros, il s'agira de déterminer le type de rapport qu'entretiennent ces deux héros.

Jean Derive a dégagé un certain nombre de critères pour identifier le héros épique dans son article : « Qu'est-ce qu'un héros épique ? » (2002 : 133-146).

Nous partirons des critères énoncés par Jean Derive dans cet article relatif au héros épique en général, pour faire ressortir les principales caractéristiques du héros épique peul, en nous appuyant essentiellement sur les épopées de notre corpus et sur d'autres publications d'épopées et de chansons représentant les personnages principaux des textes que nous avons collectés.

Dans cet article, J. Derive considère le héros épique comme : « un personnage littéraire, quelqu'un d'un peu exceptionnel (par son statut social, par des origines parfois plus ou moins merveilleuses entourant sa naissance ou son ascendance) qui accomplit des exploits dépassant la mesure et de caractère précisément héroïque, c'est-à-dire supposant bravoure et vaillance » (p. 133).

Comme le souligne l'auteur, cette définition n'est pas spécifique au personnage épique. Des personnages d'autres genres tels que le mythe peuvent entrer dans ce canevas. Mais, J. Derive souligne en conclusion que toutes les définitions seront frappées par cette limite car « Le flottement qui peut exister parfois dans la définition du héros épique n'est donc rien d'autre que le flottement qui existe pour distinguer le genre épique d'autres qui lui sont proches » (p. 146).

C'est dans cette perspective qu'il précise deux acceptions pour définir le héros dans le domaine littéraire:

- au sens actantiel : personnage d'une histoire représentée dans une œuvre ; ceci le met sur l'axe de la quête et de figure centrale de l'histoire et en fonction duquel les autres personnages sont définis au plan fonctionnel ;



- mais plus trivialement, le mot « héros » peut renvoyer à tout personnage littéraire qui accomplit une action héroïque, extraordinaire.

Retenant la première acception qui n'exclut pas forcément la seconde, J. Derive considère le héros épique comme le principal personnage d'une histoire (P.134).

Son analyse fait ressortir cinq critères essentiels pour distinguer le héros épique:

Une force actantielle située sur l'axe de la quête qui peut être aussi bien collective qu'individuelle. Son action est toujours précisément située dans une société organisée et particularisée, toujours solidaire de cette communauté spécifique.

Comme le héros mythique, il peut avoir une ascendance divine (Achille, Ulysse), ou encore être l'incarnation d'une divinité (Rama, avatar de Vishnu), ou au moins avoir une ascendance en lien avec des forces transcendantes (divinités diverses, génies, fétiches protecteurs ou destructeurs, intervention surnaturelle en général), comme Soundjata, le héros mandingue dont la mère Sogolon est une femme réputée pour être une femme génie.

Son enfance peut aussi présenter un ou plusieurs épisodes sortant de l'ordinaire et qui fonctionnent comme des signes de distinction qui peuvent apparaître dès sa naissance. Cette enfance peut aussi être marquée par une particularité physique qui le distingue des autres ou bien par un exploit avant l'âge adulte (Samba Guéladio).

Le héros épique est toujours situé socialement. Dans la très grande majorité des cas, il appartient d'une façon ou d'une autre à la sphère dirigeante.

Les épopées corporatives (Dieng et Kesteloot : 1997) où les héros réalisent des exploits dans le cadre de leurs professions ou d'une activité particulière peuvent constituer des exceptions. Dans ce contexte J. Derive préfère parler de « maître » à la place de « chef » (p.135-138).

Quel que soit le domaine (politique ou autre), le héros épique se situe au sommet de la hiérarchie dans le domaine qui est celui mis en exergue dans l'épopée ; ceci lui confère le statut de personnage principal.

Ainsi, Dumézil et J. H. Grisward (1981) développent à propos de la sphère indo-européenne, un schéma trifonctionnel selon lequel ce type de récit met en scène trois composantes fondamentales de toute société dans cette zone de civilisation : la sphère des chefs et des prêtres, la sphère des guerriers et enfin la sphère laborieuse et productive (p.139).

Cette observation rejoint le caractère fondamental de l'épopée dégagée par J. Derive, à savoir que c'est « une histoire qui met toujours en scène une société structurée en différentes composantes fonctionnelles avec lesquelles le héros, force individuelle ou collective, doit avoir

des rapports de fait, qu'il s'agisse d'auxiliarité ou d'antagonisme, dans le cadre de ses aventures » (p.139).

En ce qui concerne les épopées africaines en général, celles des Peuls en particulier, se dégage donc un cinquième critère:

La relation entre le héros et son compagnon, généralement un griot. Cette relation est particulièrement importante car le héros épique a besoin d'être accompagné, surtout par un artiste pour être ce qu'il est ; il ne saurait exister sans celui qui le célèbre. Il peut aussi avoir des serviteurs dans son entourage.

Le héros épique est fondamentalement socialisé et joue le rôle d'un représentant d'une sphère sociale supérieure, le héros individualisé n'est jamais le seul de son statut. A ce titre, il doit représenter l'excellence (p.140).

Selon J. Derive, il existe un certain nombre de valeurs globalement universelles qui se retrouvent chez l'essentiel des héros épiques : vaillance, piété, magnanimité, maîtrise de soi (p. 141).

Il s'agira maintenant de voir si ces caractéristiques relevées par Jean Derive concernant le héros épique en général se retrouvent totalement ou partiellement chez le héros épique peul. Nous pourrions savoir, en adoptant la démarche évoquée ci-dessus, en quoi le héros épique peul se distingue-t-il des autres héros épiques définis par J. Derive.

## 1. Le héros dans l'épopée peule

Comme nous l'avons annoncé, notre travail sera principalement basé sur les épopées de notre corpus. Cependant, nous prenons en compte ici des textes publiés afin d'enrichir notre étude. L'analyse porte ainsi sur quatre figures, à savoir Samba Guélâdio Diêgui et El Hadj Omar du Foûta Tôro, et Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka (Yéro Mâma) du Mâssina.

Ces personnages sont représentés dans le tableau ci-dessous.

Noms des héros	Variations des noms	Aires géographiques	Epoques	Relations avec d'autres héros
Samba Guélâdio Diêgui Samma Gelaajoo Jeegi	Dono Guélâdio <i>Dono Gélaajo</i> <i>Samba Koumba</i> <i>Diorngal</i>	Foûta Tôro (Sénégal, Mauritanie)	18 <sup>e</sup> siècle	Conflit avec son oncle Konko Boûbou Moûssa.
Silâmaka <i>Silaamaka</i>	Yéro Mâma <i>Yero Maama</i>	Mâssina, Mali (capitale : Kékè)	19 <sup>e</sup> siècle	Conflit avec Da Monzon de Ségou ; conflit avec Guélâdio et son père Ham- Bodêdio (version de Christiane Seydou)
Guélâdio Ham- Bodêdio		Mâssina, Mali (capitale : Goundaka)	19 <sup>e</sup> siècle	Conflit avec Silâmaka. Son opposition au

*Gelaajo Ham-  
Bodeejo*

El Hadj Omar Tall	Saykou Oumar, <i>Sayku Umaar</i> Cheikh Oumar, Kodda Âdama Aysé	Foûta Tôro, Mali	18 <sup>e</sup> -19 <sup>e</sup> siècles	marabout Cheikhou Amadou le contraint à s'exiler. Par la suite, il s'allie avec El Hadj Omar. -Alliance avec Guéladio -Conflit plusieurs rois bambaras : Karounka Diawara, Aly Diarra, etc. -Conflit avec le petit fils de Cheikhou Amadou, du nom d'Amadou III.
-------------------	---	------------------	--	---

### 1.1. L'enfance extraordinaire du héros peul

D'une manière générale, plusieurs indices montrant qu'un enfant deviendra héros épique sont mentionnés depuis la naissance de celui-ci. En effet, la venue au monde du héros est souvent marquée par des événements mémorables qui font de lui un être distingué. Le caractère exceptionnel du héros épique, de sa naissance à la fin de sa vie, souvent prédit par les devins ou marabouts, est également amplifié par la légende, même en ce qui concerne les héros d'épopées relatant des faits historiques avérés. Loin de décrédibiliser les faits relatés, le procédé d'amplification des événements marquant la naissance, l'enfance et la vie du héros épique en général, apparaît comme une manière d'exalter ses mérites et ses qualités. C'est certainement dans cette perspective que Lilyan Kesteloot (1971 : 3), considère l'épopée comme de « l'histoire que l'art a changé en poésie et que l'imagination a changé en légende ».

Par conséquent, le narrateur épique, en grossissant des faits historiques par des éléments légendaires ou imaginaires, trace au héros épique un destin au-delà de la norme. Ainsi, celui-ci voit sa naissance prédestinée et son avenir prédit.

C'est le cas par exemple de Soundiata dont des devins avaient prédit à son père la naissance et la mission de sauver l'empire manding sous le joug du roi de Sosso, Soumaoro Kanté (Djibril Tamsir Niane : 1960).

Chaka, le roi zoulou, est aussi présenté comme un personnage exceptionnel au plan physique et moral, qui a subi une initiation auprès des fétiches<sup>106</sup>.

S'agissant du héros épique peul, les exemples de notre corpus et ceux tirés des épopées éditées sur lesquelles nous nous appuyons également, abondent dans le même sens.

Nous porterons notre attention sur les points suivants : la naissance du héros et ses exploits.

---

<sup>106</sup>Chaka est présenté comme un enfant maudit parce qu'issu de relations coupables entre Nandi et Senza-Nnakoua. A cause de ce péché originel sévèrement puni par la coutume zouloue, Chaka doit donc se forger un caractère solide dès le bas âge. Il est doté de qualités surhumaines et a réalisé de nombreux exploits comme, par exemple, tuer un lion, une hyène, un fou, etc. Cf O.B. Danaï, *Fonction culturelle de Chaka chez T. Mofolo comparée à celle du héros épique traditionnel*, in J. Derive : 2002, 191.

*L'épopée de Samba Guélâdio Diêgui* et celle d'El Hadj Omar apparaissent comme les plus complètes. Contrairement à la plupart des épopées peules qui se présentent généralement sous forme d'épisodes dont les liens chronologiques sont difficiles à établir, *L'Épopée de Samba Guélâdio* existe dans sa forme la plus développée, couvrant la totalité de la vie du héros, de son enfance à sa mort. Ainsi, malgré une certaine variabilité perceptible entre les différentes versions, elle est bien indiquée pour étudier les caractéristiques de l'épopée peule, notamment l'enfance du héros épique.

Quant à l'épopée concernant Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka de notre corpus, elle n'aborde pas l'enfance de ses héros parce que racontant un épisode de leur vie lorsqu'ils sont déjà adultes<sup>107</sup>. Pour pallier ce manque, nous ferons donc recours aux versions éditées.

Par ailleurs, la version de l'épopée d'El Hadj Omar que nous avons collectée n'aborde pas l'enfance du personnage principal. Mais, il importe de souligner que de tous les héros épiques de notre corpus, El Hadj Omar est sans doute celui qui est le mieux étudié. Les travaux sur ce personnage historique sont nombreux et variés. Elles vont des sources orales aux sources écrites en langues arabes et occidentales<sup>108</sup>. Néanmoins, tout en accordant une attention particulière aux sources orales, nous nous appuyons essentiellement sur les travaux de Samba Dieng (2009) et sur notre thèse portant sur le cycle omarien (2011).

Concernant Samba Guélâdio, la version qui figure dans notre corpus comporte des éléments intéressants qui permettent d'étudier son enfance. En effet, tout concourt à confirmer l'idée selon laquelle le héros épique se distingue dès son enfance qui est marquée par des événements extraordinaires.

Comme dans le cas de nombreux héros d'épopées dynastiques<sup>109</sup>, l'arrivée de Samba Guélâdio est prédite par les marabouts de son rival.

Les marabouts de Konko ont regardé (mystiquement) pour Konko.

*Ils lui apprirent qu'un garçon naîtra dans le pays,  
Une fois qu'il naîtra,  
C'est lui qui va te détrôner<sup>110</sup>.*

---

<sup>107</sup>Bon nombre d'épopées peules sont racontées sous forme d'épisodes qui, dans leur ensemble, peuvent constituer des sortes de cycles qui ne suivent pas forcément la chronologie de la vie des héros. De ce fait, des pans entiers de la vie de ceux-ci peuvent être omis. Les griots s'intéressent en général aux faits saillants. Ainsi, si le héros se distingue par une action mémorable depuis son enfance, les narrateurs en font écho. Dans le cas contraire, ils choisissent délibérément de mettre l'accent sur le haut fait d'arme du héros, quelle que soit l'époque ou la durée.

<sup>108</sup> Voir bibliographie

<sup>109</sup> Voir Dieng et Kesteloot (1997).

<sup>110</sup> Il y a un mélange des types de discours (direct et indirect) très fréquent chez les narrateurs de récits oraux. Le griot devrait plutôt dire : « C'est lui qui va le détrôner ».

Dans cette version du griot Boun Guissé, du reste très résumée, nous remarquons que Samba Guélâdio, du fait de son destin exceptionnel prédit avant sa naissance, doit connaître une enfance très particulière qui le hisse au niveau des personnages extraordinaires, à l'image des héros épiques.

En revanche, la version d'Issagha Corra (1992) apporte plus de détails relatifs à la description de l'enfance hors norme de Samba Guélâdio Diêgui. Le récit s'ouvre par l'annonce de la naissance de Samba, le même jour que celle de son serviteur Doungourou<sup>111</sup>. Cette situation, certes assez récurrente dans les épopées en général où le héros et son compagnon sont nés le même jour, mais relève du merveilleux<sup>112</sup>. En ce qui concerne Samba Guélâdio, la situation est d'autant plus extraordinaire qu'il est né en même temps que la fille de Séwi, le griot de son père, devenu son protecteur et conseiller le plus fiable. En effet, lorsqu'il vient au monde, son oncle et adversaire Konko envoie quelqu'un pour le tuer si jamais sa mère avait accouché d'un garçon. C'est Séwi qui le sauve en donnant sa fille à Koumba Diorngal- la mère du héros- et en remettant Samba Guélâdio à sa femme.

Konko convoque son cordonnier,  
Il convoque son griot.  
Ceux-ci se rendent auprès de lui.  
Il dit : griot.  
Farba répond : oui ?  
Il reprend : transmets mon salut  
à Koumba Diorngal  
à ton arrivée.  
Si elle a accouché d'un garçon  
tu reviens me le dire,  
nous l'étranglerons il mourra.  
Si Guélâdio laisse un garçon  
et qu'on le laisse dans le village, c'est ce qu'on dit du village des pêcheurs,  
si Samba grandit en milieu pêcheur, les poissons secs s'éparpilleront.  
Si c'est une fille  
nous la laisserons vivre,  
elle sera l'esclave de la maison.

---

<sup>111</sup> Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre sur le compagnonnage du héros épique peul.

<sup>112</sup> C'est le cas aussi de Silâmaka et de son compagnon Poullôri.

(I. Corraera : 1992 : 26-28)

Quant à Cheikh Omar, sa naissance reste largement dominée par la dimension mystique.

D'après les récits épiques des griots du Foûta Tôro, comme Abdoul Ata, qui est l'un des plus grands spécialistes de l'épopée omarienne, la naissance de Cheikh Omar révèle le caractère extraordinaire de ce héros épique. Ce personnage historique est né le premier jour du mois de ramadan. Il commence à jeûner dès sa naissance et c'est lui qui annonce le début et la fin du jeûne. Les récits oraux insistent également sur la perspicacité et l'intelligence de Cheikh Omar qui se sont très tôt manifestées. Ils se réfèrent souvent aux échanges qu'El Hadj Omar a eus avec le marabout que son père a choisi pour l'initier à l'apprentissage du coran. Ainsi, lorsque celui-ci veut lui apprendre à compter, El Hadj Omar remet en cause la méthode de son enseignant en demandant la signification de chaque chiffre. Finalement, c'est l'élève qui explique à son marabout la signification symbolique des nombres<sup>113</sup>.

Nous notons que les sources orales mettent l'accent sur le caractère extraordinaire de Cheikh Omar qui se manifeste depuis sa tendre enfance.

S'agissant de Guélâdio Ham-Bodêdio, autre personnage historique, au contraire, nous avons peu d'informations sur son enfance. Nous savons qu'il est le fils de Ham-Bodêdio, un chef peul du Mâssina du XVIII<sup>e</sup> siècle. Guélâdio a vécu au XIX<sup>e</sup> siècle car il est présenté comme le contemporain de Cheikhou Âmadou, fondateur de la Dîna du Mâssina vers 1810 et d'El-Hadj Omar qui, après avoir pris Hamdallaye<sup>114</sup> en 1862, l'invite à prendre possession du Koûnari (Aminata Wane : 2016 : 28).

Les textes épiques évoquent de manière laconique des faits relatifs à l'enfance de Guélâdio. Dans l'épisode 1 des versions présentées par Aminata Wane, nous retrouvons quelques vers qui font allusion à cette tranche de la vie du fils de Ham-Bodêdio.

Fatimata, ma fille. »

Elle dit « Oui »

Elle dit : « Offre quelque chose à ces gens de castes ;

Attends un instant, puis dis-leur

Que tu feras ce que Guélâdio Ham Bodêdio n'a jamais fait

Dans le Macina ;

---

<sup>113</sup>Lors de ce premier contact, El Hadj Omar explique à son marabout la signification de chaque nombre. Impressionné par le degré d'intelligence de son disciple, le marabout déclare qu'il n'est plus en mesure de lui dispenser des enseignements.

<sup>114</sup>Capitale du Mâssina à l'arrivée d'El-Hadj Omar. Par la suite, lorsqu'El-Hadj Omar sera défait, son neveu Tidjâni s'y installa.

De retour chez eux, ils rapporteront à Guélâdio ;  
 Ils sauront que Guélâdio  
 N'est pas le seul enfant gâté du Macina,  
 Que la femme n'a pas mis au monde qu'un seul enfant dans tout le Macina,  
 Que le Macina ne se réduit pas à un seul village ! »  
 Fatimata dit alors aux gens de castes :  
 De retour chez vous, dites ceci à Guélâdio Ham Bodêdio Ham Paté Yella  
 S'il est cet homme plein de suffisance,  
 S'il est cet enfant gâté  
 S'il est ce guerrier intrépide,  
 Qu'il sache que s'il a fait ce que les hommes peuls  
 N'ont jamais fait,  
 Je ferai, moi, ce que les femmes peules,  
 N'ont jamais fait,  
 Depuis l'Est du Macina,  
 Jusqu'à l'Ouest du Macina.  
 (A. Wane : 2016, vv. 29-50, pp.41-43)

Ces vers mettent en scène Fatimata Bâba Lobbo, une fille courageuse, et sa mère qui adressent un discours guerrier à des gens de caste pour leur demander de transmettre le défi qu'elles ont adressé à Guélâdio. Dans ce message, nous pouvons constater une référence à l'enfance de Guélâdio qui, comme la plupart des héros épiques peuls sont des fils d'Arbe, donc des princes. De ce fait, ils connaissent une enfance particulièrement marquée par des manifestations excessives de caprices de toutes sortes. Il n'est pas rare de rencontrer deux enfants, de futurs héros, qui rivalisent dans le domaine des caprices ; chacun cherchant à montrer à son alter ego qu'il est le plus gâté. D'ailleurs, ces compétitions entre jeunes héros sont considérées comme des sortes d'entraînements tendant à les préparer à leur future carrière de guerriers.

Ainsi, à travers les propos de Fatimata et de sa mère, il apparaît nettement que Guélâdio a une réputation d'enfant gâté que les deux femmes cherchent à surpasser.

Contrairement à Guélâdio, l'épopée de Silâmaka insiste beaucoup sur l'enfance du héros. Dans la plupart des versions, les narrateurs mettent l'accent sur la bravoure prématurée, voire innée de ce héros peul qui, dès sa tendre enfance, manifeste des signes d'héroïsme. L'épisode de la piquûre du taon lors de la visite des collecteurs d'impôt envoyés par Da Monzon, le roi de Ségou, est au cœur des événements qui ont marqué l'enfance de Silâmaka.

Da Monzon était suzerain de l'Ardo Hammadi.  
 Il envoya un jour chercher le prix de l'hydromel,  
 les percepteurs d'impôt étaient trois jeunes Bambara ;  
 ils se rendirent auprès de Hammadi et lui dirent l'objet de leur visite.  
 L'Ardo entra dans la case où il gardait ses cauris ;  
 il vit la mère de son fils qui le faisait téter ;  
 il appela Aïssa, elle déposa l'enfant sur une natte  
 auprès des trois envoyés qui attendaient debout.  
 Le bébé avait alors exactement quarante jours.  
 Un taon soudain s'appliqua sur son front  
 et se mit à lui sucer le sang.  
 Les trois messagers de Da Monzon  
 regardaient ce bambin de quarante jours à peine  
 qui ne daignait même pas lever les yeux.  
 Silamaka n'a pas remué,  
 il n'a pas cillé de l'œil,  
 il n'a pas pleuré  
 jusqu'à ce que le taon gavé de sang tomba,  
 alors le sang coula sur le visage de Silamaka.  
 Quand le père et la mère revinrent, ils remirent  
 aux envoyés une mesure d'or pour l'hydromel.  
 Hammadi dit à sa femme : « Vois ce méchant enfant,  
 un taon lui boit tout son sang  
 et il ne crie même pas pour nous avertir !  
 (Amadou Hampaté Ba et Lilyan Kesteloot : 1968 :10)

Il apparaît nettement que le héros épique peut se distinguer depuis sa tendre enfance par des prouesses remarquables. D'ailleurs, cette particularité du principal personnage épique fait de lui un adversaire à éliminer par les tenants du pouvoir qui le considèrent très tôt comme un rival, une menace sur le régime en place.

Dès lors, l'enjeu est connu. C'est la pérennisation du pouvoir. Par exemple, dans l'épopée de Samba Guélâdio, l'antagoniste du héros, Konko, qui craint de se faire détrôner par un potentiel rival, mobilise tous les moyens pour éviter que le fils de Guélâdio survive dans son royaume. Pour marquer la détermination de Konko, le griot Boun Guissé enchaîne :



85. *Konko addi luwaa<sup>115</sup> e nder leydi hee.*  
*Kala biddo gorko jibinaado,*  
*So tinaama yoo hirse.*

85. Konko institue une loi dans le pays.  
Tout garçon qui naît,  
Si on le découvre qu'on le tue <sup>116</sup>.

La sentence de Konko est sans appel. A partir de là, le héros est obligé d'être extraordinaire ou de bénéficier d'une protection particulière pour échapper à son éventuel bourreau. A l'image de Soundiata, de Chaka, d'El Hadj Omar et d'autres héros épiques peuls ou d'autres peuples, Samba Guéladio Diègui sera un enfant hors norme. Pour le sauver, son entourage réussit à le cacher à son oncle en le faisant passer pour une fille.

*Alla wadi kanko Sammba Gelaajo o jibinaama.*  
*O suudaa.*

Dieu fit que lui Samba Guéladio, il naquit.  
On le cacha.

90. *Wiyaa ko debbo.*

90. On annonce que c'est une fille.

*O mooratee ko moordi debbo.*

Il se tresse comme une fille.

*O boornatee ko comci rewbe.*

Il porte des habits de fille.

*Haa o dañi duubi jeedidi,*

Jusqu'à ce qu'il eût l'âge de sept ans,

*O naannaa duhnungam*

On le circoncit.

95. *O boorninaa.*

95. On l'habille<sup>117</sup>.

*Foo ombo suudee ko o debbo.*

On cache que c'est une fille<sup>118</sup>.

*Konko anndaa.*

Konko ne le sait pas<sup>119</sup>. »

Ayant appris les mauvaises intentions de Konko à l'endroit du fils de son maître Guéladio Diègui, le griot Séwi considère qu'il est de son devoir de sauver l'enfant menacé.

Séwi Malal Layane entend cela,

l'ami sincère.

Il dit : celui qu'on effraie prend peur,

qu'on intimide celui qui fuit en abandonnant ce qu'il aime.

Ses sentiments n'étaient pas solides,

il est indigne de l'amitié qu'on lui témoigne.

Aimer n'est pas difficile, le plus difficile

c'est de pérenniser ce que l'on aime.

Du moment que Guéladio Bou Moussa,

---

<sup>115</sup> Déformation du français « loi ».

<sup>116</sup> Corpus, *Épopée de Samba Guéladio* (version de Boun Guissé), versets 85...87.

<sup>117</sup> Vers dont le sens est difficile à saisir. Nous ne pouvons pas déterminer si le narrateur parle de l'habit du circoncis ou s'il s'agit d'un sens métaphorique pour désigner l'entrée dans le monde des hommes, suite à l'épreuve de la circoncision. En tout cas, dans d'autres versions (Amadou Ly : 1992, Corraira : 1992), c'est suite à la découverte de la masculinité du héros que Konko a décidé de le circoncirer pour en avoir le cœur net. Traditionnellement, la circoncision symbolise l'entrée dans le monde des hommes.

<sup>118</sup> Méprise du narrateur qui devrait dire le contraire car on cachait que le héros est un garçon et non l'inverse.

<sup>119</sup> Corpus, *Épopée de Samba Guéladio* (version de Boun Guissé), versets 88...97.

quand il possédait et détenait le pouvoir,  
 n'en faisait bénéficier que  
 Séwi Malal Layane,  
 alors moi Séwi Malal Layane,  
 ayant obtenu de Guéladio ces faveurs,  
 si après la mort de Guéladio,  
 un fils naît de lui et qu'on le tue,  
 si je meurs et que je retrouve Guéladio Bou Moussa,  
 puisque les morts regardent les vivants,  
 que répondrais-je à Guéladio s'il me demande des comptes ?  
 Son cœur se serre,  
 il s'élançait vers sa case,  
 il y trouva sa femme accouchée d'une fille,  
 il prend cette fille,  
 il l'emporte,  
 et la remet à Koumba Diorngal.  
 Il dit : Koumba Diorngal.  
 Koumba Diorngal lui dit : oui ?  
 Même si l'enfant pleure,  
 ne lui donne pas ton sein  
 Il dit : ton fils.  
 Elle dit : oui ?  
 Il dit : je l'ai pris,  
 quelles que soient les circonstances, tais-toi.  
 Elle lui dit : aucun problème.  
 (I. Corraera : 1992 : 28)

Ce passage montre que Samba est un enfant particulier, marqué par une fragilité dans la mesure où, non seulement il est né après la mort de son père, mais aussi il fait l'objet d'une menace de la part du Satigui des Dênyanké, Konko Boûbou Moûssa. Cette menace de mort proférée même avant sa naissance, fait de lui un personnage qui a besoin d'une protection humaine qui sera par la suite complétée par celle mystique<sup>120</sup>. Le héros survit grâce à un échange de bébés suivi d'un déguisement en fille. Ce dernier aspect est du reste quelque chose d'assez

---

<sup>120</sup> Cet aspect rappelle des personnages religieux comme Moïse.

surprenant pour un héros épique, surtout dans une société qui est marquée par une séparation nette entre les hommes et les femmes.

D'ailleurs, la réaction violente de Samba, suite à la découverte de sa véritable identité sexuelle par la société, à l'âge de cinq ans (circoncision), peut être perçue comme une volonté de défendre sa masculinité. C'est à partir de cette période qu'il se positionne comme un véritable héros épique, prêt à assumer sa mission qui consiste à récupérer le pouvoir de son père des mains de son oncle Konko.

Autant que Samba Guéladio, Silâmaka se positionne très tôt comme l'adversaire de Da Monzon, le puissant roi de Ségou. Dès le début du récit, le narrateur s'appuie sur un événement mémorable pour introduire le personnage principal comme futur adversaire du roi de Ségou. La résistance du bébé Silâmaka devant la douleur que pourrait engendrer une piqûre de taon, annonce un héros épique en devenir. D'ailleurs, la réaction des collecteurs de l'impôt, puis celle de Da Monzon, montre que Silâmaka est désormais pris comme un redoutable adversaire qui nécessite une stratégie de riposte efficace.

Les trois envoyés assistaient à cette scène.

Les trois envoyés rentrèrent à Ségou,

ils dirent à leur maître : « Nous avons peur,

l'enfant de Hammadi tel que nous l'avons vu

nous donnera sûrement du fil à retordre »,

et ils racontèrent l'histoire du taon.

Da Monzon convoqua ses quarante marabouts,

il leur ordonna de consulter les oracles :

‘‘Qu'est-ce que l'avenir réserve au trône de Ségou ?’’

(Amadou Hampathé Ba et Lilyan Kesteloot : 1968 : 9-10).

Ainsi, dès le début du récit, les protagonistes, les enjeux, le contexte et l'objet de la quête sont clairement exprimés. La suite ne sera que la réalisation du programme du héros épique qui s'est révélé depuis les premiers moments de son existence comme un adversaire de taille de Da Monzon.

Silâmaka va poursuivre ses prouesses jusqu'à la confrontation finale avec Da Monzon dont la victoire ne fait que contribuer à la valorisation de la bravoure du héros peul.

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, les sources orales, largement dominées par les récits des griots peuls, se focalisent sur les exploits ou les miracles accomplis par El Hadj Omar depuis sa tendre enfance. Ceux-ci commencent du reste avec le comportement exemplaire de

sa mère Adama Aïssé, un modèle de piété qui lui a valu son surnom de Sokhna. Les récits oraux évoquent souvent l'épisode du lion qui dévora le fils de cette femme, pendant qu'elle priait derrière son mari. D'après de nombreuses versions, elle assista stoïquement à cette scène horrible, sans tenter de sauver son fils, parce qu'elle ne voulait pas arrêter sa prière, par obéissance à Dieu et à son mari derrière lequel elle priait.

En définitive, il apparaît que l'enfance est un facteur déterminant dans l'étude de la figure du héros épique. Ce procédé qui consiste à partir des origines du héros pour retracer sa vie ; ce qui n'est en réalité qu'une sorte de légitimation, de confirmation de son appartenance à une famille ou une lignée, se retrouve dans plusieurs épopées ouest-africaines<sup>121</sup>. Cela fonctionne à la fois comme une confirmation du caractère communautaire des sociétés de cette partie de l'Afrique qui ont tendance à justifier le destin des individus par leur appartenance familiale<sup>122</sup>.

## **1.2. La quête individuelle ou collective**

L'épopée situe le héros dans une perspective de quête. Le héros épique a une mission à accomplir. Celle-ci est le fondement du récit épique et le héros qui doit la mener à terme est doté de capacités physiques et intellectuelles comme la force, la puissance, la ruse et l'agilité nécessaires qui le désignent comme le personnage le mieux indiqué pour réussir une mission d'ordre général ou individuel (Christine Hautefort : 1982).

Compte tenu de l'importance de sa quête, le héros épique est tenu de maîtriser à la fois les arts de la parole et de la guerre. En effet, dans un contexte de guerre, le chef des armées doit, au-delà de la vaillance, detenir un talent oratoire qui le prédispose à rétorquer avec les mots qui conviennent pour déjouer toute attaque verbale. D'ailleurs, la présence du griot<sup>123</sup> à ses côtés pour non seulement lui enseigner la parole mais aussi parfois parler à sa place, n'est pas fortuite. Le héros épique doit être un personnage accompli au double plan physique et intellectuel. Par ailleurs, sur le plan moral, il doit incarner les valeurs cardinales de toute la communauté.

Les épopées peules, comme bon nombre de récits, mettent le héros dans une perspective de quête. Celle-ci, individuelle ou collective, peut-être matérielle ou idéologique. Elle dépend

---

<sup>121</sup>C'est le cas, par exemple de Soundiata, où le griot part des lointaines origines du héros et le rattache même à Bilal, le premier muezzin de l'Islam.

<sup>122</sup>Dans les langues de l'Afrique de l'Ouest, notamment en Sénégambie septentrionale, nous rencontrons plusieurs proverbes et formules qui montrent que tout ce qui arrive à un individu est lié à ses parents. Principalement, la mère est considérée comme responsable de la réussite ou de l'échec de sa progéniture de par son bon ou mauvais comportement.

<sup>123</sup> Le griot détient l'art oratoire dans la société peule.

souvent du type de l'épopée<sup>124</sup> et peut aller de la conquête de la vache ou de la femme à la défense de valeurs sociales, politiques et religieuses. Le dernier cas est illustré par l'arrivée de la figure maraboutique comme personnage central de l'épopée.

Dans notre corpus, nous relevons la présence de l'essentiel de ces aspects de l'épopée peule.

### *1.2.1. La quête du pouvoir*

La quête du pouvoir est à mettre en rapport avec les épopées dynastiques ou politiques. Celles-ci sont assez bien représentées dans le répertoire épique des Peuls de manière générale. Au Foûta Tôro, on peut citer l'épopée de Samba Guélâdio et, dans une certaine mesure celle d'El-Hadj Omar. Même si la version que nous avons de Silamâka (Yéro Mâma) ne se rapporte pas au pouvoir, ce héros est célèbre grâce à sa confrontation avec Da Monzon pour défendre l'indépendance du royaume de son père.

L'épopée de Samba Guélâdio peut être classée dans le cadre des épopées dynastiques ou politiques<sup>125</sup>, puisqu'elle traite du conflit de succession qui a eu lieu au sein de la dynastie des Dênyanké, entre Konko Boûbou Moûssa et son neveu Samba Guélâdio Diêgui.

Le règne des Dênyanké, également appelé règne des Satigui, en rapport avec le titre que portait le roi, s'est installé au Foûta Tôro de 1512 à 1776, date de l'instauration de l'Almamyat par Thierno Souleymâne Bâl et ses compagnons<sup>126</sup>. L'installation de ce pouvoir qui a commencé avec la conquête de Kingui est souvent attribuée à Koli Tenguella que bon nombre de sources, surtout orales, considèrent comme un descendant de Soundjata Keita<sup>127</sup>.

La version de notre corpus de l'épopée de Samba Guelâdio Diêgui, retrace la lutte pour la conquête du pouvoir par le héros. La quête du pouvoir est le motif de la confrontation entre Samba Guélâdio et son oncle Konko. Le héros ambitionne de récupérer le titre de son père Guélâdio des mains de l'usurpateur Konko Moûssa qui a refusé de respecter les règles de dévolution du pouvoir basées sur la gérontocratie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est surnommé « Dono Guélâdio Diêgui », c'est-à-dire « l'héritier de Guélâdio Diêgui ».

---

<sup>124</sup> Un héros d'une épopée corporative cherchera à gagner la gloire ou les biens matériels (vache), tandis qu'un héros d'une épopée religieuse mettra l'accent sur la propagation d'une religion.

<sup>125</sup> Typologie des épopées africaines ; classement de Dieng et Kesteloot (1997).

<sup>126</sup> Le Foûta Tôro connut successivement plusieurs régimes. D'abord, les rois-mythico-légendaires (Diâ-Ôga, les Manna, les Tondjon, les Termès, les Tâga), ensuite la dynastie des Dênyanké et enfin, avant l'arrivée du colonisateur, la théocratie ou l'almamyat (Amadou Sow : 2011).

<sup>127</sup> Le griot Demba Hammet Guissé, mentionne la généalogie d'Oumarôwel Samba Dondé en remontant à Soundjata Keita. Dans cette généalogie, on s'aperçoit qu'il considère Soundjata comme l'ancêtre des Dênyanké dont font partie Oumarôwel Samba Dondé et Koli Tenguella ; ce dernier étant considéré comme le premier Dênyanké à s'installer au Foûta Tôro après la victoire de Soundjata Keita sur Soumaoro Kanté (Amadou Sow : 2011).

Ainsi, dès que l'heure de la vengeance est venue, Samba fait savoir à son griot Séwi Malal Lâyane l'objet de sa quête :

Il lui dit : « Père Séwi<sup>128</sup> ! »

Il lui répond : « Oui ! »

Il dit : « Je veux récupérer le trône de mon père. »

Etant donné que Dieu a fait que j'ai grandi,

Je suis en pleine jeunesse,

Je sais ce qui se trame dans la vie,

Mon père avait une couronne,

La couronne, c'est Konko Boûbou Moûssa qui l'a arrachée,

Je veux déposséder Konko Boûbou Moûssa du pouvoir qu'il avait arraché des mains de mon père<sup>129</sup>.

Comme ces vers le laissent clairement apparaître, Samba Guélâdio Diêgui, en annonçant l'objet de sa quête à son fidèle griot, brandit des arguments qui montrent bien que le héros a attendu le bon moment pour se lancer dans son combat. Dès lors, il se présente comme un homme accompli qui jouit pleinement de ses capacités physiques, intellectuelles et mystiques, et qui est capable d'affronter son adversaire.

Dans la version publiée par Issagha Correra (1982), nous retrouvons la même quête de Samba Guélâdio, animé par le désir de reconquérir le pouvoir qui lui revient de droit. A partir du moment où il se considère comme prêt, il peut afficher l'objet de sa quête à son confident et conseiller Séwi Malal Lâyane.

Il est temps que j'aïlle à Réwo SambaWodi Bowé,

au pays de cris, de manifestations, au pays de

Sidi et Sidi, au pays de Fatouma et Fatouma.

Fatouma aux longues tresses, aux incisives courtes,

que la nuit soit longue ou courte elle se coiffe

au diéri parsemé de néwé et de néwdé, de dodié et de thingolé<sup>130</sup>

Je retrouverai l'Arabe qui ne mange pas de poisson

qui vit de viande et de dattes, c'est lui qui s'appelle Elel Bil Jikri

au nord de Samba, pays de clairières, peul (sic) au village.

---

<sup>128</sup>Voir note de bas de page du résumé de la même épopée.

<sup>129</sup>Corpus, *Samba Guélâdo* (version de Boun Guissé), pp. 116-124.

<sup>130</sup>Les termes ne sont pas traduits dans la version de Correra. Le diéri renvoie aux terres non inondables de la vallée du Fleuve, par opposition au walo, zone inondée par les crues annuelles du Fleuve. Les autres termes renvoient à des variétés d'arbres qui se trouvent dans la zone du walo.

Il dit : je lui demande une armée,  
Je viens défaire Djowol, je prends le pouvoir ;  
père je veux que personne ne m'accompagne  
si ce ne sont toi et Doungourou.

(Issagha Correra : 1992 : 128-130)

Les exemples précédents indiquent que le héros Samba, dès qu'il sent le moment de s'occuper de sa quête arrivé, se confie à son plus proche collaborateur. Dans le cadre de cette épopée, cette quête passe par la mise en place d'une armée capable de faire face à celle de son oncle Konko Boûbou Moûssa. Pour arriver à ses fins, il doit s'exiler et se rendre chez Elel Bil Jikri, au nord du Foûta Tôro où celui-ci réside.

Dans ce cas, il est important de noter que le héros épique peut suivre une certaine évolution et une préparation minutieusement menée avant de se lancer dans sa quête. De ce point de vue, nous pouvons soutenir que ce n'est nullement un aventurier ou un téméraire qui se jette aveuglément dans des confrontations périlleuses, sans tenir compte de ses forces et faiblesses. Le fait de cheminer avec un proche qui joue souvent le rôle de conseiller- nous y reviendrons dans le chapitre sur le compagnonnage- et, parfois même de défenseur, permet au héros de mieux mesurer la portée de sa décision avant de débiter sa quête.

### *1.2.2. La quête de la gloire personnelle*

Cette quête est représentée par l'épopée de Guélâdio et de Silâmaka.

Par rapport à notre corpus, nous rappelons que nous avons utilisé une version qui met en scène ces deux héros peuls du Mâssina. C'est donc cette version qui nous servira de référence et, comme nous l'avons souligné ci-dessus, nous ne manquerons pas de nous appuyer sur des épopées éditées concernant ces deux héros pour renforcer notre analyse. Il importe aussi de rappeler que, conformément aux raisons que nous avons déjà évoquées, tout au long de notre travail, Silâmaka et Yéro Mâma seront considérés comme le même personnage.

Cependant, avant d'entamer l'analyse de la quête de ces deux héros peuls du Mâssina, il est important de donner- en plus du résumé de la version- un certain nombre d'informations contextuelles qui permettent de mieux comprendre cette version qui met en scène Silâmaka et Ham-Bodêdio, et de comparer les versions données pour chaque héros.

La plupart des épopées peules du Mâssina ont pour cadre historique et sociologique les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Les chefferies peules du Kounâri, du Djelgôdji et du Djennéri étaient alors tributaires du royaume bambara de Ségou qui avait étendu sa puissance, suite à des guerres

de conquêtes, jusqu'à atteindre les limites de l'ancien empire du Mali (Amadou Hampathé Ba et Lilyan Kesteloot : 1968 : 5-36).

Contrairement à Silâmaka, Guélâdio est plutôt un héros entre Ségou et Kounâri car son père Ham-Bodêdio est marié à Téné, la fille de Da Monzon, souverain de Ségou. C'est d'ailleurs en raison de cette alliance que Ham-Bodêdio est surnommé « Poulo Ségou, Bambara Kounâri », c'est-à-dire « Peul à Ségou, Bambara à Kounâri ». D'ailleurs, si l'on tient compte de ces vers, l'on serait amené à conclure que Guélâdio pourrait être le fils de Téné. S'adressant à Mâbal Adji Goûrô Malâdo, il explique sa devise « Peul à Ségou, Bambara à Kounâri » :

Si tu vois qu'on m'appelle Peul de Ségou, Sîkoro,  
Bambara Kounâri,  
C'est que, quand j'arrive au Kounâri, bien que m'a mère soit Bambara,  
Je m'adresse aux Bambara en poular ;  
On fait venir alors un Bambara, qui leur traduit mes paroles  
Ce dernier sert d'interprète entre nous.  
Si tu vois aussi qu'on m'appelle Peul de Ségou, Sîkoro,  
C'est que, quand j'arrive à Ségou, je m'adresse aux Peuls dans un bambara sans défaut  
On fait alors venir un interprète qui traduit mes paroles.  
(Aminata Wane : 2016 : 90-92).

Ainsi, le pouvoir de Ham-Bodêdio et, probablement celui de son fils Guélâdio, est renforcé par cette parenté avec Ségou, tandis que Silâmaka souffre beaucoup plus de la domination de Ségou.

Cependant, cette alliance entre Ham-Bodêdio et le souverain de Ségou, n'empêche pas le chef peul du Kounâri de mener des luttes de libération pour contrecarrer la domination bambara. L'épopée de Silâmaka et même les cas de conflit de Ham-Bodêdio et Ségou<sup>131</sup> ou de Guélâdio et Sâ, un chef bambara qui martyrise les femmes peules (Aminata Wane : 2016), sont à inscrire dans ce vaste mouvement de lutte des arbés<sup>132</sup> peuls pour se libérer du joug de Da Monzon, roi de Ségou.

Les nombreuses tentatives de libération initiées par ces arbés peuls n'ont pas eu l'effet escompté. Il faudra attendre l'année 1818 et la réunification des Peuls du Mâssina sous la bannière de l'Islam par le marabout Cheikhou Amadou qui battit l'armée de Ségou à Noukouma

---

<sup>131</sup>Par exemple, lorsque Téné est sanctionnée par Ham-Bodêdio pour avoir manqué de respect à sa co-épouse peule. Cette querelle de ménage donne lieu à une brouille entre Ham-Bodêdio et son beau-père (Christiane Seydou : 1976).

<sup>132</sup>Arbé (sing. Ardo) : de « ardaadé », (guider), ce nom a d'abord désigné le « guide du troupeau » avant de renvoyer au « guide » ou « chef d'une communauté peule. »



et fonda l'empire peul du Mâssina, pour que les Peuls soient définitivement autonomes vis-à-vis des Bambara<sup>133</sup>.

La version que nous a narrée le griot Oumar Ciré Guissé, même si elle n'aborde pas la lutte des héros peuls contre l'armée de Ségou, a l'avantage de montrer un autre aspect des héros peuls : les confrontations entre eux pour la conquête ou la sauvegarde d'un objet ou d'un idéal important au plan individuel ou collectif<sup>134</sup>.

Cette confrontation entre héros peuls est largement abordée par les épopées qui mettent en scène des conflits multiformes entre deux pairs. Les confrontations entre Boûbou Ardo Galo et le marabout peul Cheikhou Amadou (Christiane Seydou : 2010), Guélel et Goumalo (Mamadou Lamine Ngaidé : 1983), Silâmaka et Guélâdio (Corpus, version de Oumar Ciré Guissé), etc. sont autant d'exemples pour illustrer ces types de duels entre héros peuls.

En relatant le conflit entre Silâmaka et Guélâdio, en partie par griot interposé, la version du griot Oumar Ciré Guissé montre l'opposition entre ces deux héros qui, au-delà du motif évoqué dans ce récit, pourrait aussi être en rapport avec leur différence d'approche des règles sociales de base, comme les obligations du noble envers les gens de castes. La position sociale et politique privilégiée de la famille de Guélâdio, résultant de son alliance avec Da Monzon, dominateur des Peuls du Mâssina, n'est pas à négliger dans cette relation tendue entre Silâmaka et Ham-Bodêdio d'abord, puis avec son fils Guélâdio. A cela, nous pouvons ajouter les conflits légendaires entre héros de même génération qui font que chacun est amené à livrer des batailles sans merci à ses rivaux pour prouver qu'il ne fait pas partie des moins valeureux. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les motifs des confrontations qui s'inscrivent généralement dans un processus d'auto-valorisation, d'orgueil personnel et de désir de prouver sa supériorité devant ses pairs, par le biais d'une victoire acquise lors d'une compétition, d'avoir à sa disposition tout ce qu'il y a de meilleur, comme par exemple la plus belle femme (Bîgal Dienné), les griots les plus compétents (Guélâdio contre Mâbal), la plus belle vache (Goumala contre Guélel), etc.

En ce qui concerne précisément l'objet de la quête dans la version de notre corpus, qui met en scène deux héros<sup>135</sup>, nous notons donc qu'il ne s'agit pas d'une volonté de se libérer d'une

---

<sup>133</sup>Amadou Hampaté Bâ et Jacques Daget : 1962.

<sup>134</sup>Certaines épopées peules relatent effectivement des conflits entre Peuls. C'est le cas de Boûbou Ardo Galo contre Cheikhou Amadou, d'El-Hadj Omar contre Amadou mo Amadou, de Guélel contre Goumalo, etc.

<sup>135</sup>En réalité il s'agit de trois héros, si l'on y ajoute le griot de Silâmaka qui est au cœur de ce récit et qui joue le rôle d'intermédiaire entre son maître et Guélâdio.

quelconque dépendance ou de conquérir un pouvoir, mais bien de deux héros qui se lancent publiquement, lors d'une veillée culturelle, un défi difficile à relever.

En effet, Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio sont amenés à se défier à cause d'une banale histoire de tabac que le second refuse de donner à une femme diâwando<sup>136</sup>. Les vers suivants définissent bien la nature du conflit qui engendre l'objet de cette quête, mettant ainsi les deux héros épiques dans un dilemme difficile à résoudre.

La femme diâwando se leva.

S'approcha de Guélâdio :

“ Guélâdio, je veux que tu me donnes de quoi fumer”.

Il dit : “Je ne peux pas !”

La femme diâwando lui répéta : “ Guélâdio, je veux que tu me fasses goûter du tabac.”

Guélâdio dit : “ Si tu me demandes à nouveau, je te tue.

Je ne (te) donne pas,

Et puis tu demandes trop,

Vous me fatiguez”.<sup>137</sup>

Silâmaka, en tant que Peul respectueux des coutumes qui a assisté à cet échange, n'apprécie pas du tout la réaction de son hôte qui a transgressé<sup>138</sup> une règle sociale fondamentale de la société peule : le pacte social qui oblige un noble à donner des cadeaux, des biens à toute personne appartenant à une des catégories sociales qui y ont droit. Silâmaka se trouve alors dans l'obligation d'intervenir afin de raisonner Guélâdio :

Hi jam Guélâdio,

Je ne savais pas qu'un noble pouvait refuser de donner ! »<sup>139</sup>

Face à l'impossibilité de s'entendre sur cette question, chacun des héros campe sur sa position et, allant plus loin, ils se lancent le défi suivant :

Silâmaka !

Moi, puisque tu t'en es mêlé,

D'ici sept ans,

Je ne donnerai même pas à Dieu ;

---

<sup>136</sup>Catégorie sociale peule réputée pour sa ruse et son intelligence. Les membres de ce groupe jouent souvent le rôle de conseillers et de diplomates dans les récits peuls. Ils sont souvent sollicités pour trouver des solutions à des problèmes complexes. Dans la société peule, ils ont droit aux dons ; donc, il est du devoir de tout noble peul de leur donner lorsqu'ils le sollicitent.

<sup>137</sup> Corpus, *Guélâdio contre Mâbal*, versets, vv. 211- 219.

<sup>138</sup>La transgression fera l'objet d'une étude ci-dessus lorsque nous aborderons les caractéristiques du héros épique peul.

<sup>139</sup> Corpus, *Guélâdio contre Mâbal*, versets 221- 222.

Je ne m'acquitterai même pas de la prière de mon Créateur.  
Etant donné que tu t'y es mêlé ;  
Moi, si je parle,  
Si un Peul s'y mêle,  
Je multiplie les propos par dix neuf.  
D'ici sept ans, même si Dieu me demande de prier ;  
Je ne prierai pas<sup>140</sup>.

La réaction de Silâmaka ne se fera pas attendre car il rétorque à son désormais adversaire par un challenge tout à fait contraire :

Moi, d'ici sept ans, même si quelqu'un me demande ma vie,  
Je la lui donnerai<sup>141</sup>.

Ces vers résument bien l'enjeu du récit, l'objet de la quête des deux héros : le respect de la parole donnée si cher aux Peuls, surtout lorsque l'engagement est pris devant des témoins et pas des moindres, car devant une assemblée de personnages importants du Mâssina, y compris les griots et les femmes les plus en vue de l'époque.

Il s'agit d'un motif très fréquent dans les épopées peules où les héros n'hésitent pas à s'affronter parce qu'ils ont donné leur parole devant un public. D'ailleurs, les griots, conscients de cet état d'esprit du héros peul, organisent souvent des veillées nocturnes pour formuler leurs vœux aux preux peuls. La version qui fait l'objet de notre étude en est d'ailleurs une parfaite illustration car, à plusieurs reprises, Mâbal organise une veillée pour demander à Silâmaka la permission de rendre visite à Guélâdio Ham-Bodêdio afin de le faire revenir sur sa parole.

Dès lors, le récit est focalisé sur les péripéties qui conduiront Guélâdio à renoncer à son engagement et les conditions dans lesquelles cela se fera.

Tidjâni Alpha Ahmadou procède de la même manière pour pousser le preux Oumarel Samba Dondé à prendre l'engagement de lui ramener son adversaire Alpha Baa Lobbo Bokara (Amadou Sow : 2011).

Ndalé, la femme capricieuse de Goumala provoque la confrontation entre son mari et Guélel lors d'une veillée au cours de laquelle, à la suite du griot, elle se permet de faire les éloges de son nouvel amant (Mamadou Lamine Ngaidé : 1983).

---

<sup>140</sup> Corpus, *Guélâdio contre Mâbal*, versets 228- 238.

<sup>141</sup> Corpus, *Guélâdio contre Mâbal*, versets 239- 240.

Contrairement à la version de notre corpus, les autres récits sur Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio<sup>142</sup> mettent en exergue la quête d'indépendance et de liberté, surtout vis-à-vis de Ségou ou des voisins bambaras en général.

Si l'on prend l'exemple de Silâmaka, l'objet de la quête est très tôt affiché par le héros : libérer le royaume de son père de la domination bambara de Ségou et, par la même occasion, laver l'affront public que lui a fait son amante qui l'a taxé de poltron, étant donné que son père paie l'impôt à Da Monzon.

Un jour que Silamaka et la femme  
avaient eu une querelle d'amoureux,  
ils se dirent des méchancetés, s'adressèrent des reproches.  
La femme dit à Silamaka : « Tu nous agaces,  
on raconte que tu es brave et que tu te présentes comme tel,  
mais tous ceux-là qui ainsi te flattent  
sont bien obligés de parler de la sorte !  
Parce que tu es fils de chef, ils mangent à ton écuelle  
et ils sont bien habillés dans tes boubous !  
si vraiment tu es braves ce n'est pas sur moi  
qu'il te faut exercer ta bravoure.  
Va plutôt prouver ta valeur à Da Monzon  
car c'est à lui que ton père paye une mesure pleine d'or malléable, le prix de ta respiration,  
et Da Monzon ne s'en sert que pour acheter de l'hydromel !  
(Amadou Hampaté Bâ et Lilyan Kesteloot : 1968, p.12).

Comme c'est souvent le cas chez le héros épique peul, ces paroles provocatrices de la femme atteignent profondément Silâmaka dans son amour propre. Cependant Poullôri<sup>143</sup> est là pour désamorcer le conflit et pour harmoniser les points de vue. Il réussit à les réconcilier, du moins jusqu'à la prochaine visite des deux compagnons chez la même femme qui, cette fois-ci, cherche à éprouver Silâmaka en glissant une alêne effilée sous la natte, juste à l'endroit où celui-ci est assis. A l'instar de la piqure du taon<sup>144</sup>, Silâmaka ne manifeste aucune douleur sur

---

<sup>142</sup>Concernant Silâmaka nous disposons des publications suivantes : Amadou Hampaté Bâ et Lilyan Kesteloot (1968) et Christiane Seydou (1972); s'agissant de Guélâdio, nous pouvons nous référer à l'ouvrage d'Aminata Wane (2016).

<sup>143</sup>Captif de case et compagnon de Silâmaka sur lequel nous reviendrons dans le chapitre concernant le héros épique peul et son compagnonnage.

<sup>144</sup>Devant les émissaires de Da Monzon venus collecter l'impôt chez le père de Silâmaka, celui-ci, alors qu'il était bébé, a résisté stroïquement à la piqure d'un taon qui, pendant longtemps s'est mis à sucer son sang.

place mais décide par la suite de consulter un géomancien pour l'aider à trouver le secret de l'invulnérabilité<sup>145</sup>.

A partir de cet instant, après avoir vérifié l'efficacité de sa protection mystique, Silâmaka peut démarrer sa quête qui passera nécessairement par la confrontation à la puissante armée de Ségou pour éviter à son père le calvaire de l'impôt versé au souverain bambara Da Monzon.

Silâmaka se tourna enfin  
vers les envoyés de Da Monzon  
et s'écria : « Allez dire à votre maître  
que notre or n'est pas une céréale :  
puisqu'il est marmite son travail est de cuire,  
et que moi je n'ai rien à lui donner à cuire,  
la marmite pas plus que le cuisinier  
n'a le droit de toucher la dîme ;  
dites donc à Da Monzon qu'à partir d'aujourd'hui  
il n'y aura plus de dîme du Macina pour Ségou ;  
on la payait quand je n'étais pas né  
ou que je n'avais pas encore grandi ;  
maintenant je suis né, j'ai grandi, et l'impôt  
que versait le Macina cessera de l'être  
comme s'il n'avait jamais commencé.

(Amadou Hampaté Ba et Lilyan Kesteloot : 1968, 22-23)

Mais, entre temps, il affrontera Ham-Bodêdio en razziant ses vaches, pour se venger. Cette action est une véritable quête. Elle constitue précisément le prélude de la confrontation avec la puissance de Ségou. En cherchant à devenir invulnérable ou à être craint par les hommes, en razziant les vaches de Ham-Bodêdio- qu'il rend après que celui-ci se soit excusé-, en empêchant son père de verser l'impôt aux envoyés de Da Monzon- qu'il va devoir affronter par la suite-, Silâmaka reste ce même personnage classique de l'épopée peule antéislamique, animé par le désir de satisfaire son amour propre, quitte à affronter plus fort que soi.

Dans les épopées du cycle de Ham-Bodêdio, la quête est sensiblement la même que celle de la version qui constitue notre corpus. En général, comme ici, Ham-Bodêdio aussi bien que Guélâdio, ont besoin d'affirmer leur identité personnelle et leur indépendance d'esprit vis-à-vis des normes sociales ou politiques. En refusant d'agréer la demande de la femme diawando,

---

<sup>145</sup> Cet aspect sera aussi étudié dans le chapitre des relations du héros avec des forces surnaturelles.

Guélâdio montre sa liberté d'action, quitte à transgresser de façon spectaculaire le code de conduite peul (poulâgou) qui accorde une place prépondérante à la générosité et au sens du partage.

Dans les autres versions, il est généralement question d'afficher sa différence ou sa supériorité vis-à-vis de ses pairs héros ou simplement son insoumission totale à l'endroit des règles sociales.

Quant à la version publiée par Aminata Wane (2016), nous retrouvons Guélâdio au sommet de sa gloire ; se targuant d'avoir à son service des griots assez compétents au point de n'en vouloir point d'autres :

De tous les nobles qui vivaient au Macina,  
Même s'il n'était pas le plus brave, il était le plus estimé,  
Il avait un bambâdo nommé  
Baléwel Bambâdo  
Et un autre nommé Moûkouwel Bambâdo  
Ce sont ces deux-là, qui lui tenaient compagnie dans le Goundaka de Père Hamma.  
(Aminata Wane : 2016 : 86)

La décision de Guélâdio étant de se contenter de ses deux griots, Mâbal Adji Goûro Malâdo entreprend de le pousser à renoncer à cette position en s'appuyant sur son talent d'orateur et de musicien. Dans cette version, nonobstant l'absence de l'épisode de la veillée au cours de laquelle Guélâdio et Silâmaka se sont opposés à cause du refus du premier de donner du tabac à la femme diawando, l'idée de tenir sa parole est toujours présente. Tandis que Guélâdio affirme se satisfaire de ses deux griots pour faire ses éloges, Mâbal cherche à obtenir de lui un don. Tel est l'enjeu des deux versions, et l'objectif final reste le respect de la parole donnée. Les vers suivants annoncent bien la mission de Mâbal :

Un mâbo nommé Mâbal Goûrôwo  
Malâdo Alami père de Sidiki.  
S'apprêtait à prendre congé de Silâmaka Ardo Silâmaka  
Yéro Êro Dânde à Dianguéra Diafrâdé  
(...)  
Le mâbo dit : “ Hé, Silâmaka ?”  
Silâmaka dit : “ Oui !”  
Le mâbo dit : “ Je m'en vais au Goundaka de Père Hama ;  
Je vais quémander auprès de Guélâdio Ham Bodêdio Hammadi Ham Pâté Yella le Ndôrâri”

(...)

Silâmaka lui dit : “ Si c’est pour rechercher des biens matériels

Que tu te rends chez Guélâdio Ham Bodêdio Hammadi Ham Pâté Yella

Je t’offre alors cent pur-sang

Je t’offre cent juments

Ainsi que cent captifs hommes et femmes ;

Je t’offre également cent vaches et leurs petits !”

Le mâbo dit : “ Non, tout cela ne me suffit pas

Il faut que j’aie quémânder chez Guélâdio Ham Bodêdio “

Silâmaka dit : “ Pourquoi donc veux-tu aller chez Guélâdio Ham Bodêdio ?”

Le mâbo dit : “ Guélâdio a trop d’estime pour Moûkouyal Bambâdo,

Son bambâdo

Et Baléwel Bambâdo, son autre bambâdo,

Cela l’a poussé à dire que les propos de tous les autres gnêgnbe<sup>146</sup> du Macina lui déplaisent

Que ce qui lui plaît, ce sont les airs que joue Baléwel Bambâdo !

Il faut que j’aie quémânder chez Guélâdio !”.

(Aminata Wane : 2016 : 86-90)

Ces vers, qui situent les principaux protagonistes dans une perspective de quête, montrent la complémentarité entre la version que nous avons recueillie et celle publiée par Aminata Wane. Celle que nous avons collectée évoque l’histoire depuis la veillée qui réunit Silâmaka, Guélâdio, leur griot respectif (Mâbal Adji Goûro Malâdo et Moûkou Bambâdo) et la femme diawando, au cours de laquelle les deux héros se lancent des défis opposés. Celle recueillie par Aminata Wane commence par le défi, voire l’affront de Guélâdio contre la classe des griots et la ferme volonté de Mâbal de combattre l’arrogance du fils de Ham-Bodêdio. Ainsi, par l’intermédiaire de Mâbal, le conflit est inévitable entre Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio.

### *1.2.3. La quête religieuse ou spirituelle*

Contrairement à Samba Guélâdio Diêgui, Ham-Bodêdio, Silâmaka (Yéro Mâma), El Hadj Omar, sans se départir de la tradition peule, inscrit son action principalement dans le cadre de la religion musulmane. La volonté de répandre l’Islam dans tout le Soudan occidental a marqué son parcours. Son épopée étant immense, la version que nous avons choisie ne constitue qu’une

---

<sup>146</sup>La version que nous avons renvoie aux débuts de la phase guerrière d’El Hadj Omar dans l’accomplissement de sa mission d’islamisation du Soudan occidental qui le mènera aux conquêtes des royaumes bambaras (Karta, Ségou) et de l’Empire peul du Macina.

étape dans son long combat vers la réalisation de sa quête qui se trouve par conséquent évoquée dans l'ensemble des épisodes constituant le vaste cycle omarien<sup>147</sup>. Face à cette situation, nous serons donc amenés à nous référer aux différents travaux sur l'épopée omarienne pour compléter notre analyse.

Dans une version de la geste de son neveu Tidjâni que nous avons recueillie auprès du griot Demba Hammet Guissé, Cheikh Omar, en s'adressant à son armée à la veille du drame de Déguembéré<sup>148</sup>, dévoile l'ensemble de ses différentes quêtes au fil de sa vie :

Saykou Oumar s'adressa à son armée.  
Il dit: “ Foûta!<sup>149</sup>”  
Ils dirent: “ Oui?”  
Il dit: “ Dieu merci,  
Ma promesse envers Dieu, son Prophète, Saykou  
Tidjâni et Hammadoul khâli<sup>150</sup>,  
Arrive à son terme.  
Je remercie Dieu,  
Mon enfance n'est pas vaine,  
Ma jeunesse non plus,  
De même que ma vieillesse.  
Enfant, j'ai appris le Coran.  
Dans ma jeunesse, je suis allé à la découverte du monde.  
Adulte, j'ai fait la guerre sainte de Dieu.  
Qu'Allah vous protège!”.  
(Amadou Sow : 2011 :175-176)

Ce discours aux allures de bilan fait la synthèse de la vie du Cheikh et surtout des étapes de sa mission sur terre qu'il considère avoir bien menée. Nous remarquons que l'objet de sa quête reste la guerre sainte. Cependant, celle-ci repose sur des piliers qu'El Hadj Omar a énumérés :

---

<sup>147</sup> Voir résumé de cette version.

<sup>148</sup>Fait référence à la disparition d'El Hadj Omar dans les falaises de Bandiagara en 1864.

<sup>149</sup>Par cette métonymie, il s'adresse aux ressortissants du Foûta Tôro qui l'ont accompagné dans sa mission d'islamisation des populations du Soudan occidental.

<sup>150</sup>Saykou Tidjâni ou Chiekh Tidjâne est le fondateur de la confrérie tidjâne qui est apparue au 18<sup>ème</sup> siècle en Algérie avant de se propager au Maroc puis, par le biais des Maures, au Nord du Sénégal. El Hadj Omar en est le véritable propagateur en Afrique noire.

Hammadoul khâli est l'un des plus grands cheikhs (grand érudit de la confrérie Tidjâne). C'est lui qui nomma Saykou Oumar Cheikh et « l'autorisa à faire la guerre sainte dans le Soudan ».



l'apprentissage du coran, l'expérience par le biais de la découverte du monde et enfin le djihad. Il convient de noter que tous ces piliers sont inscrits dans le temps, précisément selon les étapes de la vie d'une personne : l'enfance, la jeunesse et l'âge adulte. L'épopée omarienne est en quelque sorte le récit de toutes ces étapes- sur lesquelles nous reviendrons dans les prochains chapitres- qui constituent la totalité de la vie d'El Hadj Omar.

Comme il apparaît à travers cette étude, la quête est au centre de l'action du héros épique peul. A travers ces quatre figures héroïques peules que sont Samba Guéladio Diêgui, Yéro Mâma (Silâmaka), Ham-Bodêdio et El Hadj Omar, nous constatons que celle-ci peut avoir plusieurs formes. Néanmoins elle reste très largement dominée par l'affirmation d'une identité personnelle ou collective, excepté El Hadj Omar qui, du fait certainement de sa dimension religieuse, n'apparaît pas comme un héros mettant en avant sa soif insatiable d'arriver à ses fins pour le simple plaisir de relever un défi.

### **1.3. Le compagnonnage du héros**

Le héros épique peul, à l'instar des héros des autres peuples voisins de l'Afrique de l'ouest comme les Bambaras, les Mandingues et les Wolofs, a toujours un ou plusieurs compagnons avec lesquels il chemine. Fonctionnant comme ses principaux adjuvants, parfois même indispensables à sa réussite, ce compagnon peut être un être humain, un objet ou un animal. Dans les épopées peules, en général, nous retrouvons le triptyque héroïque qui regroupe le héros, le destrier et l'arme. Outre ces deux éléments (le destrier et l'arme), le héros peul est souvent accompagné d'un personnage, généralement de rang social inférieur, qui joue un rôle primordial dans l'accomplissement de la mission de son compagnon.

Dans cette partie, nous étudierons d'abord le triptyque héroïque, ensuite nous analyserons la relation entre le héros et ce personnage qui lui est très proche et dont la présence relève d'une importance capitale dans l'évolution du récit.

#### *1.3.1. Le triptyque héroïque*

Le triptyque héroïque se compose du héros, du cheval et de l'arme qui sont trois entités étroitement liées dont nous chercherons à étudier les différentes manifestations dans les épopées de notre corpus.

### 1.3.1.1. Le héros

C'est le personnage principal qui délimite l'épopée dans l'espace et dans le temps : la déclamation commence généralement par sa naissance et se termine avec sa mort.

La structure épique ou structure du mythe dégagée par Philippe Sellier (1970) et dont les neuf points sont attestés par les épopées peules, se retrouve essentiellement dans les épopées peules.

Nous avons retenu les quatre points qui refètent le mieux l'épopée peule : la naissance illustre, la période d'éclipse, l'épiphanie et l'apothéose.

- Naissance illustre du héros

Comme la plupart des récits, l'épopée respecte généralement les étapes du schéma narratif, avec une situation initiale, un élément déclencheur, des péripéties, un élément équilibrant et une situation finale. Si l'épopée est complète, comme celle de Silâmaka, de Samba Guélâdio et d'El Hadj Omar<sup>151</sup>, elle commence par la naissance du héros- parfois même bien avant-, en remantant à ses origines lointaines- et se termine par sa mort ou sa disparition. Entre les deux extrémités, se trouvent les phases d'éclipse, d'épiphanie et d'apothéose.

Le héros épique naît souvent dans des circonstances particulières, inhabituelles, voire mystérieuses, le mettant généralement dans la catégorie des protégés de Dieu et de certaines personnes illustres. L'exemple d'El Hadj Omar qui est né le premier jour du mois de ramadan et qui a commencé aussitôt à jeûner, selon les récits traditionnels, est assez illustratif. Nous pouvons aussi nous référer à Samba Guélâdio qui est né au même moment que son esclave Doungourou et la fille du griot Séwi, contre laquelle on l'a échangé pour le protéger du roi Konko qui menaçait de l'éliminer dès sa naissance.

Silâmaka est aussi né en même temps que son fidèle compagnon Poullôri (Christiane Seydou : 1972).

C'est dire que le héros bénéficie très tôt d'avantages qui font de lui un personnage exceptionnel dont la vie intéresse l'entourage dès la naissance.

Christine Hautefort (1982 : 23) affirme dans ce sens que :

Dès sa naissance, le héros est promis à une destinée étrange et supra-naturelle. Des phénomènes particuliers entourent sa venue au monde et de mystérieux signes caractéristiques de son état peu commun marquent son corps et son âme.

---

<sup>151</sup>Même si ce n'est pas le cas des versions de notre corpus, ces épopées existent en versions complètes.

La force mystique du futur héros- El Hadj Omar et, dans une certaine mesure Silâmaka-, et physique (Silâmaka et Samba Guélâdio) se développe depuis sa tendre enfance.

El Hadj Omar annonce dès sa naissance le début et la fin du jeûne ; Samba Guélâdio sème la terreur dans le royaume à l'âge de cinq ans et Silâmaka résiste à la piqûre du taon devant les envoyés ébahis de Da Monzon.

Ces manifestations de bravoure et de sagesse prématurées<sup>152</sup> exposent davantage le héros épique qui doit développer des capacités physiques et mystiques d'autodéfense afin de faire face à ses ennemis qui cherchent à éliminer un potentiel rival avant qu'il ne grandisse.

A l'image des tragédies classiques, les héros épiques peuls sont d'origines illustres. C'est sans doute pour cette raison essentiellement que l'épopée est qualifiée de genre noble.

Dès leur naissance, les héros épiques sont présentés comme des élus de Dieu, avec des signes distinctifs qui les prédisposent à un avenir tumultueux mais auréolé de succès et de gloire.

Comme le confirment les héros de notre corpus, le héros épique peul est « bien né ». Il bénéficie d'un privilège de naissance qui l'inscrit dans une dynamique de réussite d'une grande entreprise. En commençant par son illustre appartenance familiale, le narrateur fait de sorte que son auditoire accorde une caution à tous les exploits futurs du héros, quelle que soit leur envergure. Tout se passe de sorte que son comportement qui dépasse l'ordinaire soit accepté et admis par la communauté qui, en même temps qu'elle admire les prouesses de ce que la société a engendré de meilleur, ne manifeste pas de surprise, au regard de l'appartenance familiale du héros.

En effet, dès le début, le narrateur tient à annoncer que c'est soit un roi, soit un prince ou quelqu'un qui appartient à une famille dirigeante qui est le personnage principal de l'épopée racontée.

Plus qu'un simple humain, le héros épique est comme un mythe, un véritable modèle du passé qui transcende même le temps. Il est conçu pour se perpétuer constamment dans la mémoire de chaque génération, s'adaptant régulièrement aux changements conjoncturels qui affectent la société.

Le héros épique est en général mis dans une position où il est appelé à accomplir une mission qui s'avère impossible à réaliser aux yeux du commun des mortels. Pour convaincre et rassurer, il doit développer des qualités surhumaines qui se manifestent à travers des prouesses inédites. C'est dans ce cadre qu'il faut classer la cruauté de Samba Guélâdio qui n'hésite pas à tuer la vache qu'il adore le plus, juste au moment où celle-ci est venue l'accueillir en le léchant

---

<sup>152</sup>Voir l'épisode où El Hadj Omar enseigne la signification des chiffres à son marabout.

affectueusement. De même, Silâmaka a résisté stoïquement à la piqûre du taon et à celle de l'alêne placée par la femme qu'il convoitait juste au niveau de ses fesses. Guélâdio Ham-Bodêdio aussi n'hésite pas à bafouer publiquement une coutume en refusant de donner du tabac à une femme diawando qui en sollicitait auprès de lui.

Christiane Hautefort (1982 : 13) confirme cette idée dans ce passage :

Le héros reste ce personnage exceptionnel dont la mission dépasse le domaine de l'entendement ordinaire mais réalise ses aspirations. Venu au monde pour être guerrier, il possède en lui raison et croyance, fondement de la morale humaine.

Pour renvoyer à notre corpus, Samba Guélâdio Diêgui, Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka sont tous des princes, tandis qu'El Hadj Omar est le fils de Thierno Saydou Tall, un grand érudit de la religion musulmane.

Samba Guélâdio et Silâmaka nous sont présentés dès leur naissance comme des princes à la conquête ou à la reconquête d'un pouvoir. Samba Guélâdio a pour mission de reprendre la couronne de son père des mains de son oncle usurpateur Konko Boûbou Moûssa, alors que Silâmaka cherche à restaurer la dignité de son père qui vit sous le joug de Da Monzon, roi de Ségou.

Les deux sont mis dès les premières heures de leur vie dans la situation de personnages dont la vie et l'intégrité physique sont menacées par leur futur adversaire. Cette position les inscrit dans une perspective individuelle de vengeance vis-à-vis de leur oppresseur.

Quant à El Hadj Omar, son père, même s'il n'est pas roi, apparaît comme un savant remarquable. Le contexte de l'époque, est marqué par l'existence d'un régime théocratique au Foûta Tôro, basé sur les préceptes islamiques. L'éclosion de la classe maraboutique tôrôdo, classe sociale à laquelle appartient El Hadj Omar, le range au même niveau que les héros issus de la famille royale traditionnelle.

Même les héros issus de communautés minoritaires en milieu peul sont choisis parmi les plus illustres de leur catégorie sociale. Les épopées corporatives qui mettent en scène ce genre de héros, ont un personnage principal présenté comme issu de la crème de la catégorie sociale ou bénéficiant d'un certain nombre de privilèges importants. C'est le cas par exemple du héros de l'épopée de Ségoubali<sup>153</sup> qui a l'avantage de la richesse mais qui ne s'est pas pour autant marié.

D'autres héros bénéficient des privilèges de compétence car étant présentés comme les meilleurs dans leur profession. Cela est largement démontré dans le Dilléré des Mâboubé, l'épopée des Tisserands dont nous avons parlé dans le chapitre sur l'étude de l'épopée.

---

<sup>153</sup> Une version du pékane

L'appartenance familiale du héros est très importante dans l'épopée peule. Le héros épique peul, qu'il soit traditionnel ou musulman, a toujours l'avantage d'une naissance qui est perçue comme une justification de sa position de héros, de guide, de référence et d'élément central de l'épopée.

Le héros épique peul est né avec les honneurs qui sont acquis d'avance mais il devra plus tard combattre pour les conserver et atteindre la gloire nécessaire pour se perpétuer éternellement.

- La période d'éclipse du héros épique peul

Les héros épiques en général connaissent une période d'éclipse, au cours de laquelle ils sont quasi absents de la sphère publique. Le plus souvent, ils quittent leur localité d'origine pour migrer vers d'autres territoires, à la recherche d'un protecteur, d'un adjutant ou d'une force militaire et/ou spirituelle. Cette période d'exil ou de discrétion est assez déterminante dans la vie du héros.

Les héros épiques de notre corpus connaissent pour la plupart cette phase assez difficile de leur existence.

Samba Guélâdio est un héros qui a vécu un moment d'éclipse très particulier. C'est en effet très rare de rencontrer un personnage épique dont l'identité sexuelle est cachée au large public. Il est question de le protéger contre son oncle Konko qui, pour éviter un éventuel adversaire, a déclaré qu'il tuera tout garçon que sa mère Koumba Diorngal mettrait au monde.

Ainsi, le griot de la famille Séwi prend l'initiative d'abord de l'échanger avec sa fille née au même moment que le héros, ensuite, il est convenu de le déguiser en l'habillant comme une fille. Voici les vers qui l'illustrent :

*Alla wadî kanko Sammba Gelaajo o  
jibinaama.  
O suudaa,  
Wiyaa ko debbo.  
O mooratee ko moordî debbo.  
O boornatee ko comci rewbe.  
Haa o dañi duubi jeedîdî,  
O naannaa duhungam  
O boorninaa.*

Dieu fit que lui Samba Guélâdio, il naquit.  
On le cacha  
On annonce que c'est une fille  
Il se tresse comme une fille.  
Il porte des habits de fille.  
Jusqu'à ce qu'il, eût l'âge de sept ans  
On le circoncit.  
On l'habilla<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup>Vers dont le sens est difficile à saisir. Nous ne pouvons pas déterminer si le narrateur parle de l'habit du circoncis ou s'il s'agit d'un sens métaphorique pour désigner l'entrée dans le monde des hommes, suite à l'épreuve de la circoncision. En tout cas, dans d'autres versions (Amadou Ly : 1992, Corra : 1992), c'est suite à la découverte de la masculinité du héros que Konko a décidé de le circoncirer pour en avoir le cœur net. Traditionnellement, la circoncision symbolise l'entrée dans le monde des hommes.

(Corpus, *Samba Guéladio*, version de Boun Guissé, vv. 88-95)

Face aux assauts répétés de son oncle Konko et à l'hostilité de la population qui subit sans cesse sa violence, Samba Guéladio est obligé de s'exiler avec sa famille et ses proches pour chercher de l'aide militaire auprès de l'Emire maure Elel Bil Jikri.

Il vient à son père  
Séwi Malal Layane.  
Il regarde le fusil, il détourne la tête hélas !  
Il balance la tête, les yeux jettent des larmes.  
Séwi lui dit : eh, mon Samba, qu'est-ce que cela ?  
à l'est de Djowol, à l'ouest de Djowol,  
au nord de Djowol comme au sud de Djowol,  
jeunes dans Djowol, grands dans Djowol, femmes et hommes,  
il dit : aucun  
d'entre eux ne m'aime.  
Séwi le regarde, s'écrie.  
lui dit : Woulou Dono Guéladio  
Il lui dit : oui.  
Quel remède as-tu contre cela ?  
Il est temps que j'aille à Réwo Samba wodi Bowé.  
(Issagha Correra : 1992, p.128)

Ce voyage initiatique de Samba au nord, chez les voisins maures, permettra au héros de s'éclipser un bon moment afin de préparer un retour en force pour la conquête du pouvoir.

Autant que Samba, El Hadj Omar vit une période au cours de laquelle il s'est éloigné de son Foûta natal pour sillonner le monde dans le but d'apprendre les sciences islamiques et de préparer une armée qui lui permettra de mener à bien sa mission d'islamisation des peuples du Soudan occidental.

C'est ainsi que, après avoir étudié au pays (Alwar, Pire), il prit la décision de se rendre à la Mecque à pied. Ce long chemin vers les lieux du pèlerinage islamique lui permit de passer par de nombreux pays africains et du moyen orient, notamment la Guinée, le Mali, le Nigéria, l'Egypte. Dans chaque pays, il vécut des événements mémorables qui marquèrent son histoire. Son passage à la Syrie et à la Mecque où il fut nommé *Muqaddam*<sup>155</sup> de la confrérie Tidjane et obtint l'autorisation d'islamiser le Soudan occidental (Samba Dieng : 1997) a renforcé sa formation.

---

<sup>155</sup> Grand érudit de la confrérie tidjane qui est autorisé à recevoir et à intégrer des fidèles dans la confrérie.

Ce long voyage correspond à la période d'éclipse d'El Hadj Omar auprès des siens. La preuve en est que son frère Alpha Ahmadou a entrepris un voyage pour aller à sa rencontre et le sommer de revenir au pays car sa mère s'inquiétait (Amadou Sow : 2011).

Ce vers (*Dans ma jeunesse, je suis allé à la découverte du monde*) extrait de notre exemple du chapitre sur la quête religieuse correspond bien à cette phase de la vie de Cheikh Omar.

Concernant Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio, leur période d'éclipse se rapporte à ce moment où le héros cherche à briller en s'adonnant à de petites fresques qui correspondent souvent à des manifestations relativement spectaculaires lors des veillées culturelles ou d'autres rencontres de moindre importance. Le héros n'a pas encore commencé à accomplir sa destinée qui consiste à mener de grands combats. Généralement, les prouesses du héros sont marquées par des actions faites dans le but d'impressionner la gent féminine qui fonctionne comme un catalyseur. C'est le cas de Silâmaka face à la fille qui lui a demandé de prouver sa bravoure en défendant son père.

Un jour que Silamaka et la jeune femme avaient eu une querelle d'amoureux, ils se dirent des méchancetés, s'adressèrent des reproches. La femme dit à Silamaka :

Tu nous agaces, on raconte que tu es brave et tu te présentes comme tel, mais tous ceux-là qui ainsi te flattent sont bien obligés de parler de la sorte ! Parce que tu es fils du chef, ils mangent à ton écuelle et ils sont habillés dans tes boubous ! Si vraiment tu es brave ce n'est pas sur moi qu'il te faut exercer ta bravoure. Va plutôt prouver ta valeur à Da Monzon car c'est à lui que ton père paye une mesure pleine d'or malléable, le prix de ta respiration, et Da Monzon ne s'en sert que pour acheter de l'hydromel !

(Amadou Hampaté Ba et Lilyan Kesteloot : 1968 :12)

Guélâdio Ham-Bodêdio aussi est éprouvé par une femme capricieuse qui veut tester son degré de courage :

Fâtimata Bâba Lobbo n'était encore qu'une enfant  
Des gens de castes se présentèrent devant sa porte  
Ils dirent qu'un certain Peul  
Nommé Guélâdio Ham Bodêdio  
S'était vanté dans tout le Macina  
D'avoir fait ce que personne n'avait fait  
Sa mère lui dit :  
« Fâtimata, ma fille »  
Elle dit : « Offre quelque chose à ces gens de castes ;  
Attends un instant, puis dis-leur  
Que tu feras ce que Guélâdio Ham-Bodêdio n'a jamais fait  
Dans le Macina.

(Aminata Wane : 2016, p. 41)

Ces provocations venant des femmes contribuent considérablement à révéler la bravoure de ces deux héros épiques peuls qui se retrouvent tous dans une situation où ils seront dans l'obligation de sortir de l'anonymat et de conduire une guerre contre des adversaires redoutables.

Nous retenons que la période d'éclipse occupe une place prépondérante dans l'épopée peule. Dans les versions complètes comme celles de Samba Guéladio Diêgui et d'El Hadj Omar, elle est largement développée. Dans les versions incomplètes qui n'abordent pas forcément toutes les étapes de la vie du héros, comme c'est le cas de l'épopée de Silâmaka et de Ham-Bodêdio, cette phase peut être évoquée par les activités du héros, juste avant d'entreprendre les batailles le menant à la confrontation avec son adversaire.

Toujours est-il que cette période où le héros est relativement absent de la sphère publique ou semble être relégué au second plan, permet au personnage principal de mieux se préparer physiquement, militairement et mystiquement pour débiter véritablement sa mission. Elle donne à l'auditoire des indications importantes sur les aptitudes réelles du héros et sa détermination à réussir à atteindre ses objectifs.

- L'épiphanie du héros épique peul

Nous avons évoqué dans le chapitre consacré à la naissance du héros épique, le fait que celui-ci soit un privilégié de Dieu qui le dote de plus de capacités au plan physique, moral et spirituel que le commun des mortels.

C'est dire que, depuis sa venue au monde, toutes les étapes de la vie du héros épique sont ponctuées par des faits qui le sortent de l'ordinaire. Ainsi, les études sur l'épopée ont emprunté le terme épiphanie, initialement réservé à la divinité et au prophète Jésus-Christ, pour signifier l'entrée du héros épique à la vie publique et sa position définitive au-devant de la scène.

L'épiphanie correspond à la prise en charge par le héros de son destin individuel et collectif, après une période de discrétion ou d'absence totale.

C'est un personnage mûr et prêt à affronter toutes sortes d'épreuves, surtout à faire face à ses adversaires qui revient en force. Son retour sur la scène est d'ailleurs toujours remarquable.

El Hadj Omar, tout comme Samba Guéladio, marque son retour par des actes qui mettent en exergue l'évolution du personnage épique.

Dans les versions de notre corpus, autant Samba Géladio revient du nord avec une puissante armée, autant El-Hadj Omar réapparaît dans le Karta complètement métamorphosé au regard de ses anciens hôtes.



<i>O wi'i: « Mbele biyeteedo Maamuudo Waali alaa e mon, onon Jaawaraŋkoobe? »</i>	Il (El Hadj Omar) dit: «Est-ce qu'un nommé Mâmoudo Wâli est parmi vous, vous les Jaawaraŋkoobe ? »
<i>Be mbi'i: « Maamuudo Waali nooto. Maamuudo Waali nooto »</i>	Ils dirent: « Mâmoudo Wâli répond. Mâmoudo Wâli répond ».
<i>O riwi ndimaangu makko, Haa o yottii yeeso Sayku Umar. O eerdini fiyannde, Jayli makko kubbi.</i>	Il fit avancer son cheval, Jusqu'à arriver devant Saykou Oumar. Il fit jaillir un coup de feu, Ses feux s'allumèrent.
<i>O wi'i: « Miin woni Maamuudo Waali ». Sayku Umar wi'i mbo: "Ada anndi mi?"</i>	Il dit: « C'est moi qui suis Mâmoudo Wâli ». Saykou Oumar lui dit: « Est-ce que tu me connais? »
<i>O wi'i: "Mi anndu maa, Mi meedaa yiide ma".</i>	Il dit: " te connaitre? Je ne t'ai jamais vu "
<i>O wi'i: "Alaa ceernaajo garnoo do galle mon, Tawa ko a cukalel, Mbaaldu don e suudu balde tati,</i>	Il dit: «N'y avait- il pas un marabout qui était venu chez vous, Alors que tu étais enfant, Vous aviez passé la nuit dans une même chambre,
<i>Kaalandaa baab(a) maa, Yoo ceerno oo ñaagane innde Alla?"</i>	Tu avais demandé à ton père, Que le marabout adresse à Dieu des prières pour toi? »
<i>O wi'i: "Aa, oon ko Sayku Umar".</i>	Il dit: « Aa, celui- là, c'est Saykou Oumar ».
<i>O wi'i: " ko miin, Alla ko itta watta. Ndeen ko mi gooto. Hannde, mboda ardi e konu".</i>	Il dit: " C'est moi, Dieu est «enlève et remet» <sup>156</sup> . A ce temps-là j'étais seule. Aujourd'hui, je suis venu avec une troupe <sup>157</sup> .

Ces vers traduisent l'évolution du personnage d'El Hadj Omar qui passe d'un hôte anonyme et isolé, à un personnage qui commande une puissante armée conquérante.

Samba Guélâdio, quant à lui, marque son épiphanie par un retour triomphal sur les terres de ses aïeux qu'il avait quittées malgré lui. Même si la version de Boun Guissé élide l'étape de l'exil de ce héros peul du Foûta Tôro, celle d'Issagha Correra aborde cette période qui marque l'épiphanie de Samba Guélâdio de manière détaillée.

Quand la nouvelle a pris de l'ampleur  
que Woulou Dono Guélâdio est revenu jusqu'à Diéri Lombiri.  
De Ali Wouri  
jusqu'à Tenguela  
la rumeur se propageant, les braves se rassemblent (...)  
Samba, lui, passe au Sud.  
Quand il arrive à Korcardié, il sollicite une armée  
pour défaire Djowol et prendre le pouvoir.

<sup>156</sup>Il s'agit là d'une formule qui fait allusion aux changements de la vie.

<sup>157</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 498-516.

(Issagha Correra : 1992 : 196-198)

Le retour de Samba Guélâdio ne passe pas inaperçu auprès des populations qui suivent sa progression bien avant son arrivée à Djowol, capitale des Dényanké de l'époque.

La version que nous avons concernant Ham-Bodêdio et Silâmaka montre ces deux héros au faite de leur gloire. Les périodes de naissance et celle d'éclipse n'y figurent pas. Par conséquent, nous ne pourrions pas parler d'épiphanie en nous basant sur notre corpus. Néanmoins, comme nous l'avons annoncé, nous convoquerons des versions éditées afin d'illustrer l'épiphanie de ces deux héros.

C'est dans la préface qu'Aminata Wane (2016 : 28-30) explique la raison pour laquelle les griots narrateurs d'épopées ne s'intéressent qu'aux hauts faits de Guélâdio. Ce personnage historique du XIX e siècle a connu des moments d'éclipse suivie d'une phase d'épiphanie que les versions omettent pour ne retenir que les faits les plus marquants de la vie guerrière de Guélâdio.

Cela nous incite à soutenir que, à l'instar de bon nombre d'épopées corporatives peules, les griots ne mentionnent que les aventures qu'ils jugent à même de plaire à la société, précisément à la descendance du héros, parfois au détriment de faits historiques importants.

Contrairement à Guélâdio, les versions de l'épopée de Yéro Mâma (Silâmaka) sont plus complètes. Elles commencent souvent par montrer le héros étant bébé, en train de résister à la piqûre du taon. Cette situation s'explique sans doute par l'importance de cet épisode qu'on peut difficilement passer sous silence. En plus de cela, il est important de remonter à la naissance de ce héros pour mieux valoriser le compagnonnage héroïque, en annonçant que Silâmaka et Poullôri sont nés au même moment. D'ailleurs, après cet épisode, l'épopée ne revient plus sur l'enfance de Silâmaka. Les versions montrent le héros à un âge assez avancé, au point de courtiser de belles filles.

L'étape que nous avons qualifiée d'éclipse est suivie par l'émergence de Silâmaka qui s'apprête à affronter son adversaire Da Monzon. L'épiphanie de Silâmaka s'annonce par la quête de la protection mystique ponctuée d'épreuves difficiles et de la ferme décision de se soulever contre la puissance de Ségou.

Ardo Mâssina est notre père  
et nous payons tribut à Sâ ! La chose, assurément, est fort humiliante !  
nous nous révoltions.

(...)

Ils dirent qu'ils étaient las de voir leur père payer tribut au père d'un autre,  
depuis qu'ils étaient tout enfants  
et jusqu'à ce qu'ils soient en âge de se marier !

Ils étaient las de voir cela !  
Ils allaient fomenter une rébellion !  
Ils entendaient parler de rébellion,  
ils fomenteraient donc une rébellion,  
ils verraient bien ce que donnerait la rébellion.  
(Christiane Seydou : 1972 : 83)

Même si certaines épopées peules- surtout celles corporatives-, n'abordent pas la vie du héros dès sa plus tendre enfance, l'épiphanie qui consacre la révélation du héros épique en tant que personnage accompli, reste primordiale dans une épopée.

- -L'apothéose du héros épique peul

La fin de l'histoire du héros épique peul est souvent marquée par un événement qui le hisse au sommet de la gloire par l'apothéose. Même s'il finit par mourir-cas de plusieurs héros épiques-, l'épopée se dit de sorte que cette mort apparaisse comme une victoire aux yeux de l'auditoire.

Tous les héros de notre corpus, excepté Guélâdio Ham-Bodêdio, ont des versions où ils finissent par mourir. Dans ces versions, la mort de ces héros est magnifiée non seulement par la manière de la raconter mais aussi par les circonstances dans lesquelles celle-ci eut lieu.

Samba Guélâdio meurt à cause d'une sauce empoisonnée qu'il a mangée en connaissance de cause, au nom de l'amour de la fille de son adversaire, à laquelle il ne peut rien refuser. Par ailleurs, en mangeant cette sauce mortelle, il voulait aussi montrer sa bravoure que même la mort ne peut remettre en cause.

De même, lorsqu'El Hadj Omar disparaît dans les falaises de Bandiagara, l'épopée met beaucoup plus l'accent sur la lâcheté de ses adversaires qui ont fait une coalition et qui se sont servis de la trahison de l'un des ses compagnons pour arriver à l'assiéger dans une grotte à Déguembéré (Amadou Sow : 2011).

La mort de Silâmaka est rendue glorieuse du fait de la disproportion des forces- l'armée de Da Monzon étant beaucoup plus puissante- et de l'utilisation de l'arme mystique pour arriver à mettre un terme à ses jours (Christiane Seydou : 1972).

L'apothéose n'est pas seulement matérialisée par la mort du héros, ce sont aussi les actions héroïques qui précèdent celle-ci. Avant de mourir, le héros épique peul accomplit toujours un acte héroïque de haute portée. Cet acte n'est pas forcément physique ; il peut aussi avoir une valeur morale, en conformité avec les valeurs du groupe.

Nous pouvons donner l'exemple de la prouesse de Silâmaka et de son compagnon Poullôri qui agit comme pour perpétuer ou du moins achever son action suite à sa mort, le retour au bon

sens de Guélâdio qui acomble de cadeaux Mâbal (le griot de Silâmaka), la large domination de Samba Guélâdio sur l'armée de Konko et la conquête du Mâssina par El Hadj Omar.

Compte tenu de ces éléments, nous retenons que l'apothéose est le moment où le héros épique accomplit sa plus brillante prouesse, sa plus grande victoire qui restera dans les mémoires, même s'il finit par s'incliner devant la force de son adversaire.

### 1.3.1.2. Le cheval

Dans les épopées ouest africaines comme celles des Mandingues, des Wolofs et des Peuls, le cheval est l'un des plus proches collaborateurs du héros épique. En général, chaque héros épique possède un cheval particulier qui est son complice, son adjuvant et son défenseur le plus fidèle. Il arrive même que le cheval participe au combat en se transformant en guerrier.

Dans le milieu pastoral comme celui des Peuls, le cheval occupe une place centrale. Avec le chien, il fait même partie des plus fidèles compagnons de l'homme. Toutefois, dans les épopées, le cheval reste l'animal le plus présent, en dehors de la vache qui apparaît dans les épopées pastorales surtout comme un objet de convoitise et de rivalité entre peuls.

Cependant, de tous les animaux, seul le cheval participe à toutes les batailles. D'ailleurs, avoir une bonne monture semble faire partie des conditions pour être un héros épique. Celui-ci doit être un excellent cavalier et avoir la meilleure monture.

Dans l'exemple de l'épopée de Samba Guélâdio Diêgui, il arrive que son cheval Oumou Latoûma soit mis au premier plan, même par rapport au héros. Par exemple, quand il est allé en Mauritanie, il a gagné la confiance et la sympathie de son hôte en dressant son cheval le plus récalcitrant. Le héros dênnyanké est obligé de dresser pour son hôte maure son cheval, afin d'obtenir l'armée qu'il est venu convoiter.

<i>Mboda jogii puccu am ina yahra</i>	J'ai un cheval
<i>E sappo e joy hitaande</i>	qui a quinze ans
<i>Ngu meedaani waddeede</i>	et qui n'a jamais été chevauché,
<i>Hay nyalawma gooto</i>	pas un seul jour ;
<i>Ngu wuuri ko teew e kosam</i>	il se nourrit de viande et de lait.
<i>Hay gooto suusa yettaade ngu</i>	Personne n'ose l'approcher,
<i>Saka badoo ngu</i>	à plus forte raison arriver jusqu'à lui,
<i>Saka habbude joodo e dow maggu</i>	et le harnacher, et le monter ;
<i>So mo waawi o eeltana mi puccu nguu</i>	si tu peux me le dompter,
<i>Nde ngu diggi fof o artira haa do</i>	quand il le sera
<i>Mi rokka mo konu</i>	je te donnerai une armée.
<i>Be poodi Bere Bille e Beede Eede</i>	On amène Béré Billé et Bédé Eré
<i>Eere daneje to toowngo maayel e Dibooli</i>	Eré danédié to tôwngo mâyel Dibôli ;
<i>O habbi haa jabi tati</i>	il le sangle au point qu'il accepte trois

<i>Dali tati</i>	et laisse trois.
<i>Tati heddi e reedu hee</i>	Trois restent dans le ventre,
<i>Wootere busi ga caggal</i>	un jaillit du derrière.
<i>Ngu eggi</i>	Le cheval bondit,
<i>O eggi</i>	Samba bondit,
<i>Ngu weddii mo wirngo</i>	il lui présente le flanc,
<i>O weddii ngo koyngal</i>	Samba lui jette le pied,
<i>O yabbi e baylo</i>	il marche sur le forgeron,
<i>Sakke safi mo</i>	le coordonnier le hâle,
<i>O joodio e maama labbo</i>	il s'assied sur grand-père bûcheron,
<i>Ndimaangu diiftii</i>	le destrier s'élance
	(Issagha Correra : 1992 : 186-188)

(...)	
<i>Sewi wutti wulaango wulli wii aarabe</i>	Séwi pousse un cri, s'écrie : l'Arabe ?
<i>O wii naam</i>	Il dit : Oui.
<i>O wii mo Wulu Dono Gelaajo artii</i>	Il dit : Woulou Dono Guéladio est revenu,
<i>O wii mo puccu maa nani diggii</i>	Ton cheval est dompté,
<i>Rokku min konu</i>	donne-nous une armée.
	(Issagha Correra : 1992 :190)

Dans ces vers, tout tourne autour du cheval, apparaissant comme l'animal qui détermine le type de rapports entre les différents personnages.

L'épreuve du dressage de cheval de quinze ans que personne n'a jamais chevauché constitue le couronnement, la preuve que Samba est digne d'être à la tête d'une armée, en tant que héros épique accompli, prêt à s'attaquer à sa mission qui consiste à reprendre le pouvoir des mains de son oncle usurpateur, Konko Boûbou Moussa.

Dans la version de l'épopée omarienne que nous avons et qui met le héros dans un contexte de début de sa campagne d'islamisation du Soudan occidental, le cheval est très présent. Dans plusieurs cas, le narrateur cite cet animal pour parler des moyens de déplacement des hommes et de la composition des armées.

<i>O nuli e Sayku Umar.</i>	Il envoya (quelqu'un) chez Saykou Oumar.
<i>Haa hiiri, o habbi dimaadi makko.</i>	Jusqu'à la nuit, il harnacha ses chevaux.
<i>O faati Ñooro Maŋngo.</i>	Il retourna à Nioro Maŋngo.
<i>Haa hiiri, o habbi dimaadi makko.</i>	Jusqu'à la nuit, il harnacha ses chevaux.
<i>O faati Ñooro Maŋngo.</i>	Il retourna à Nioro Maŋngo.
<i>Sayku Umar woni doon haa feewnitii.</i>	Saykou Oumar y resta jusqu'à être prêt.
<i>Noddi Alla Umar Ceerno Bayla.</i>	(Il) appela Alpha Oumar Thierno Bayla <sup>158</sup> .
<i>O wi'i: "Ngaraa njahanaa en Ñooro Maŋngo.</i>	Il dit: « Tu te rends pour nous à Nioro Maŋngo.

---

<sup>158</sup> Il s'agit de l'un des plus vaillants lieutenants, de Saykou Oumar.

*So on ngarii haa gada wuroojii Ñooro  
Maṅgo.  
Capandé tati labangal ndimaangu daroo  
gada wuro.  
Njaadaa e labale sappo dee.*

Si vous arrivez derrière le village de Nioro  
Maṅgo.  
Trente cavaliers vont rester derrière le village.  
Tu pars avec les dix cavaliers<sup>159</sup>.

Le cheval est omniprésent dans cette version. Même le piège final tendu au redoutable Karounka Diawara, par sa propre femme corrompue, marque la présence du cheval.

Le héros épique et ses compagnons se déplacent à dos de cheval. Cet animal les accompagne dans les pâturages et dans les champs de bataille.

Dans l'épopée de Guélâdio contre Mâbal, le griot de Silâmaka se rend chez Guélâdio Ham-Bodêdio en chevauchant.

*Maabal Aji Guuro Malaado habbi ndimaangu.  
Maabal Aji Goûro Mâlado harnacha son cheval<sup>160</sup>.*

Le griot narrateur de l'épopée ne se prive pas de la moindre occasion pour parler du cheval, animal très choyé en milieu peul.

Les qualités mises en exergue dans les récits épiques se justifient par la réputation du cheval en milieu peul, car cet animal est considéré comme brave, fidèle, noble et représente par conséquent un signe de prestige.

### 1.3.1.3. L'arme

Les Peuls sont un peuple de nomades qui se déplacent au rythme des saisons et en fonction des besoins du bovidé. Dans l'exercice de cette activité, ils sont exposés à de nombreux dangers qui nécessitent le port d'arme pour se protéger. L'arme, le sabre par exemple, peut servir d'outil de travail et de matériel pour couper les branches d'arbres ou l'herbe permettant de nourrir les animaux. Dans cette perspective, l'arme devient multifonctionnelle et apparaît comme un objet inhérent à la vie pastorale.

L'arme, autant que le destrier, est un élément qui accompagne le héros épique dans pratiquement tous ses déplacements. L'arme est même incontournable, dans la mesure où elle contribue très largement à la victoire du héros épique. Cependant, nous distinguons deux types d'arme : l'arme physique et l'arme mystique.

L'arme physique est représentée par tout ce qui est essentiellement fabriqué à base de fer ou de bois. En général, ce sont des fusils, des lances ou des sabres de fabrication artisanale. Elle

---

<sup>159</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 256-273.

<sup>160</sup> Corpus, *Epopée de Guélâdio contre Mâbal*, vers 339.

dépend en grande partie de l'appartenance socio-professionnelle du héros et de la nature des combats qu'il livre.

Un Dênnyanké, professionnel de la guerre<sup>161</sup>, détient des armes à feux, comme le fusil ; un berger peut livrer des combats, muni de son coupe-coupe ou de sa lance; un pêcheur tient son harpagon, etc.

Ces types d'armes sont utilisées plus souvent dans les épopées qui mettent en avant la confrontation guerrière dans les champs de bataille qui se transforment parfois en véritable carnage.

Concernant les épopées de notre corpus, seules celles de Samba Guélâdio Diêgui et d'El Hadj Omar mettent en avant le conflit armé. Bien que Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka soient des combattants intrépides, la version que nous avons recueillie de leurs épopées n'est pas caractérisée par la confrontation militaire. Elle est plutôt dominée par la ruse et la détermination à montrer à son vis-à-vis qu'on reste fidèle à ses principes. Il s'agit donc ici de victoire morale et non de victoire physique. Tout se passe comme si la confrontation se limitait à la « guerre des bouches » qui précède celle des armes.

Dans ce cas, les choses trouvent un dénouement, en général heureux qui met un frein au conflit armé. En outre, les deux héros étant des *alter egos*, le récit épique se soucie en général de maintenir l'équilibre des forces en présence. Tout se passe comme si le griot narrateur ne souhaitant pas trancher, préfère différer la confrontation armée. Dans la version de *Guélâdio contre Mâbal*, le griot de Silâmaka joue le rôle de tampon pour éviter le choc des deux héros et également pour atténuer la volte-face de Guélâdio qui finit par revenir sur sa parole.

En effet, étant donné que c'est à cause d'un griot qu'il se dédit, il ne sera pas coupable vis-à-vis du code de conduite peul (poulâgou) qui donne au griot le pouvoir de contraindre le noble Peul à réagir dans un sens ou dans un autre (Mamadou Lamine Ngaïdé : 1983).

Les épopées d'El Hadj Omar et de Samba Guélâdio, quant à elles, placent les deux héros dans une perspective de conquête, le premier pour islamiser, le second pour récupérer le trône de son père.

Toujours est-il que l'arme physique est au premier plan de l'épopée peule en général.

Comme le cheval, il porte souvent un nom et fait l'objet d'éloge de la part du griot.

---

<sup>161</sup> Les Dênnyanké sont assimilés au groupe Thiédo ou à des Métis Thiédo et *Fulbe* (Peuls) qui a régné par les armes et la terre, à la même époque, au Fôûta Tôro et dans les royaumes peuls et wolof. On les rencontre aussi dans les royaumes mandingues et sérères, où le mot existe dans les langues de ces peuples. Les Thiédos ont beaucoup pratiqué le commerce humain, dans le cadre de la traite négrière.

Le fusil de Samba Guéladio s'appelle *Bousou larway* et a une capacité extraordinaire d'éliminer des cibles (Issagha Correra : 1992).

Dans la version de l'épopée d'El Hadj Omar, l'arrivée des missionnaires du héros à Nioro est aussitôt suivie par des coups de feu que les soldats omariens ont tirés sur des chiens qui les menaçaient.

*Oon sahaa, aḍa yiya Masasii gooto ina  
wonndi e teemedere rawaande,  
Capandé joy rawaandu.*

*Dawaadi dii kippii,  
Ngofi fuutaṅkoobebee.  
Kappi ko ñaamatabe.  
Fuutaṅkoobebeepalti fetebaaji.  
Ngoni e fellude dawaadi.  
Bambaraṅkoobe mbi'i: "Aa!  
Bee en mbi'i dum en bisimilla,*

*En kabaani e mum en,  
Ena pella dawaadi ».  
Mbiiftii fetelaaji mum en.  
Puddii fellondirde e fuutaṅkoobebee,*

*Alfaa Umar ceerno Bayla fayi e Maamadi  
Kañnja.  
«Min pellaani yimbe.  
Min pellata ko dawaadi!  
Min pellaani yimbe.  
Min pellata ko dawaadi! »  
Maamadi Kañnja hajji yimbe mum.  
Alfaa Umar ceerno Bayla haji yimbe mum.  
Ee<sup>162</sup>, e nanalla amen ko doo woni fyannde  
Ñooro.*

*Kono so wonaa diuum Ñooro fellaaka.*

A ce moment-là, tu vois un seul Massassi qui a cent chiens,  
Cinquante chiens.

Les chiens se couchèrent sur le dos,  
(ils) aboyèrent sur les gens du Fouta.  
(Ils) se décidèrent à les manger.  
Les gens du Fouta décrochèrent les fusils.  
Ils se mirent à tirer sur les chiens.  
Les bambara dirent: "Aa!  
Ceux -là, nous leur avons souhaité la bienvenue,  
Nous ne nous sommes pas battus contre eux,  
Ils tirent sur les chiens ».  
Ils s'emparèrent de leurs fusils.  
Ils commencèrent à échanger des coups de feu avec les gens du Fouta.

Alpha Oumar Thierno Bayla se dirige vers  
Mâmadi Kandja.  
« Nous ne fusillons pas les hommes.  
Nous fusillons les chiens!  
Nous ne fusillons pas les hommes.  
Nous fusillons les chiens!"  
Mâmadi Kandja retint ses hommes.  
Alpha Oumar Thierno Bayla retint ses hommes.  
Ee, à notre entendement c'est ici la bataille de Nioro.

Mais si ce n'est cela, Nioro n'a pas été  
attaquée<sup>163</sup>.

La version de l'épopée de Guéladio et de Silâmaka, même si elle ne privilégie pas la confrontation armée, accorde une place prépondérante à l'arme physique qui rythme la progression de Silâmaka vers Hamdallaye.

<sup>162</sup> Interjection qui permet d'attirer l'attention de quelqu'un.

<sup>163</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 333-353.

Restauration d'une vérité historique pour signifier qu'en réalité il n'y a pas de bataille de Nioro.

Ce sont des tirs dirigés sur des chiens qui ont été faussement qualifiés de bataille de Nioro.



Guéladio Ham Bôdédio Hammadi Yelli Pathé,  
 Peul à Ségou, Bambara à Kounaré.  
 Il dit que le lundi matin,  
 Qu'ils se tiennent à l'entrée du village.  
 Djaligué founângué mâyo.  
 Si Silamaka sort du village,  
 Qu'on tire des coups de fusil (en l'air) ;  
 Qu'ils sachent que Silâmaka est en train de venir.  
 A l'entrée de Hamdallaye ;  
 S'il s'approche de ce lieu,  
 Que les fusils se fassent entendre,  
 Qu'ils comprennent que Silâmaka est entré dans le village<sup>164</sup>.

Parallèlement à l'arme physique qui peut être une lance, un harpagon, un coupe-coupe, un fusil, etc. nous rencontrons dans les épopées peules, le corps-à-corps. Il s'agit du combat singulier qui met aux prises deux personnages en vue d'en découdre sous forme d'un duel physique, sans usage d'arme.

Ces genres de confrontations ont généralement lieu après le face à face des deux armées. Pour terminer, les deux héros décident de se battre comme des braves dans un duel physique qui respecte strictement les normes de la bienséance. A l'image des duels chevaleresques, les belligerents doivent respecter un certain nombre de règles, comme par exemple, ne jamais donner un coup à un adversaire à terre, ne jamais attaquer par surprise, etc.

La version de l'épopée de Samba Guélâdio Diêgui en est une parfaite illustration, dans la mesure où elle se termine par un corps-à-corps entre Samba et Konko. Cette confrontation qui obéit à des normes strictes se solde par la victoire méritée du fils de Guélâdio Diêgui.

<i>O wii : «Baaba Konko keptan-mi ko laamu baaba am nguu ».</i>	Il dit : « Papa Konko, je récupère le trône de mon père ».
<i>Nalawma oo yontii,</i>	Le jour arriva,
<i>Be kawroyii ceenal Bilbasi.</i>	Ils se retrouvent au sable de Bilbassi.
<i>Gooto e mabbe fof ardi e armee mum.</i>	Chacun d'entre eux se présenta avec son armée.
<i>Be ndarii ma,</i>	Ils se tinrent debout,
<i>Be kuccundirii,</i>	Ils se firent face,
<i>Be mbaddii faasa faas<sup>165</sup>.</i>	Ils firent face à face.
<i>Konko wii mbo : « Hol no njidîr daa ? »</i>	« Comment veux-tu procéder? »
<i>O wii : « No njidîr daa fof ko noon njidîr-mi ».</i>	Il dit : « C'est comme tu veux ».
<i>Konko wii mbo : « Njid-mi ko yo en ndaro tawo yimbe men bee kaba.</i>	Konko lui rétorque : « Je souhaite qu'on patiente d'abord le temps que nos hommes se battent.
<i>So be kabii haa be ngaynii,</i>	S'ils finissent de se battre,

<sup>164</sup> Corpus, *Epopée de Guélâdio contre Mâbal*, versets 158-169.

<sup>165</sup> Déformation de l'expression française « face-à-face ».

*So be pooli,  
 Enen ne nde puđđo den habde ».  
 Sammba wii mbo : « Mi jabii ».  
 (...)  
 O noddi Sammba.  
 O wii : « Kebirmoo-mi lefol ngol  
 ko kure e conndi,  
 A hebtiri lefol ngol kure e conndi.  
  
 Hanƙadi mi jabii,  
 Alla tottii ma poolu ».  
 O itti lefol ngol o totti  
 Sammba Gelaajo Jeegi.*

S'ils vainquent<sup>166</sup>,  
 Nous allons débiter la confrontation ».
 Samba lui dit : « Je suis d'accord ».
   
  
 Il appela Samba.  
 Il dit : « J'avais obtenu la couronne  
 par les balles et la poudre,  
 Tu as repris la couronne par des balles et de la  
 poudre.  
 Maintenant, je suis d'accord,  
 Dieu t'a donné la victoire ».
 Il prit la couronne et la remit  
 à Samba Guélâdio<sup>167</sup> ».

L'arme physique est très présente dans l'épopée peule, qu'elle soit sous-tendue par des confrontations physiques ou intellectuelles. Elle est rarement représentée seule dans une épopée.

A côté d'elle, l'arme mystique semble être incontournable dans l'épopée peule. Au-delà de la protection du héros, en vue de le rendre invulnérable face aux forces du mal, l'arme mystique a un rapport considérable avec le profil du héros. Un héros traditionnel comme Samba Guélâdio ou Silâmaka aura recours au guérisseur ou au féticheur, tandis qu'un personnage comme El Hadj Omar privilégiera la retraite spirituelle, telle que recommandée par l'Islam.

Toujours est-il que l'arme a un rôle considérable dans la réussite de la quête du héros peul. En principe, un héros épique peul ne s'engage dans sa quête que suite à une préparation mystique préalable. Au regard de certaines épopées, nous pouvons affirmer que la possession de l'arme mystique fait partie des critères de qualification pour être un héros épique peul accompli.

Ainsi, avant d'entamer sa mission, Samba Guélâdio prend le soin de récupérer les gris-gris de son père, tandis qu'El Hadj Omar accomplit une retraite spirituelle et formule des prières avant de se lancer dans une nouvelle conquête.

*Kanko Sammba Gelaajo Jeegi.  
 Hankadi seedanii Kanƙo Sammba  
 Ko gorko wonaa debbo,  
 Kadi hanƙadi Sammba mettii habde.  
 O darii ma e duubi sappo e joy,  
 Ko o jaambaaro.  
 Hakkille oo ena yuuti,*

Lui Samba Guélâdio Diêgui.  
 Il est désormais certain que lui Samba  
 C'est un homme et non une femme,  
 Et puis maintenant, il est difficile de le combattre.  
 Il a quinze ans révolus,  
 C'est un guerrier.  
 Il est intelligent,

<sup>166</sup> Le narrateur voulait sans doute dire : « Si l'une des troupes vainc ».

<sup>167</sup> Corpus, *Samba Guélâdio*, versets 265-364.

*Alla wallii mbo ñawndorde dee ko moyfê.* Dieu a fait que ses talismans sont efficaces<sup>168</sup>.

Le narrateur Demba Hammet Guissé évoque le recours à l'arme mystique par El Hadj Omar pour convoquer le roi Mamadi Kandja qui se déplace mystérieusement pour le rejoindre.

<i>Kaŋko Alajji Umar Saydu, o ari haa Timma.</i>	Lui El-Hadj Oumar Saydou, arriva jusqu'à Timma.
<i>O ñaagii Alla e Maamadi Kañnja.</i>	Il pria Dieu à propos de Mâmadi Kandja.
<i>Rewaŋkoobe ngaddidum nder jamma.</i>	Les anges l'amenèrent dans la mosquée.
<i>Nde Maamadi Kañnja naati suudu nduu,</i>	Lorsque Mâmadi Kandja entra dans la chambre,
<i>Feerti gite,</i>	Il ouvrit les yeux,
<i>Lemii,</i>	Il promena son regard,
<i>Yii ombo joodii,</i>	Il le vit assis,
<i>Ombo hucciti funnaange.</i>	Il se tournait vers l'est.
<i>Ombo nanngi kurus.</i>	Il tenait un chapelet.
<i>Wi'i : 'Doo kam holi doo?'</i>	(Il) dit : 'c'est où ici?'
<i>O wi'i : 'Doo wiyetee ko Timma''</i>	Il dit : ' Ce lieu se nomme Timma''
<i>O wi'i : 'Aan n ene holi aan?'</i>	Il dit : ' Et toi, qui es-tu?'
<i>O wi'i : 'Miin Seek Umar<sup>169</sup>''</i>	Il dit : 'Moi Cheikh Oumar''
<i>O wi'i : 'Hol ko itti mi galle am Ñooro Manngo,</i>	Il dit : 'Qu'est-ce qui m'a fait quitter ma maison à Nioro Manngo,
<i>Haa mi yottoo doo e Timma?'</i>	Jusqu'à ce que j'arrive ici à Timma?'
<i>O wi'i : 'ko baawde Alla mbo gañdaa oo''</i>	Il dit : 'C'est le pouvoir de Dieu que tu détestes <sup>170</sup> '.

De même, Silâmaka et son compagnon Poullôri, conscients de l'importance de l'arme mystique, prennent de gros risques pour détenir le gris-gris censé les rendre invulnérables.

Quand Silamaka arriva devant le bosquet il vit le serpent dans sa position favorite, puisqu'il a déjà pris l'habitude de tuer un homme à chaque fois. Silamaka dit : « Arrêtons les chevaux. » Il descendit et passa l'animal à son fidèle captif Poulorou ; le serpent faisant face au groupe Silamaka contourna le bosquet ; il avança à petits pas discrets, il saisit soudain la bête par le cou, le reptile s'enroula autour de son bras et frappa de sa queue son aisselle. Alors Silamaka rejoignit ses cavaliers, ceux-ci se débandèrent, tous sauf Poulorou ; le vaillant Peul enfourcha sa monture le cou du gros noir toujours serré dans son poing. Poulorou n'eut plus qu'à annoncer aux autres que Silamaka avait capturé le serpent de Galamani.

(Amadou Hampaté Ba et Lilyan Kesteloot : 1968 ; 15)

Dans l'épopée de Goumâlo contre Guêlél, la bravoure du neveu de Guêlél est amplifiée par le fait qu'il a affronté le redoutable Goumâla, sans au préalable détenir une protection mystique;

---

<sup>168</sup> Corpus, *Samba Guêlâdio*, versets 130-137.

<sup>169</sup> Seek Umar e Sayku Umar désignent la même personne. Seek est une déformation de Cheikh.

<sup>170</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 129-144.

ce qui est sans doute lié à son jeune âge. D'ailleurs, cet acte de bravoure atténue la douleur de son oncle face à un neveu si cher.

L'acte d'El Hadj Omar qui consiste à recourir aux connaissances traditionnelles antéislamiques pour venir à bout de Karounka Diawara, montre que le héros épique peut concevoir la victoire que dans le cadre de la possession de l'arme mystique capable de contrecarrer celle de l'adversaire.

<i>O wi'i: "A yi'i Karuŋka Jaawara, Oo kudaa do mbo Alla hudi? "</i>	Il dit: « Tu vois Karounka Diâwara, Ce maudit que Dieu a maudit? »
<i>O wi'i: "Eey".</i>	Il dit: "Oui".
<i>O wi'i: "Kurus nattii waawande mbo. Mbo fenataa wi'i kam yo en ndutto e nganndal balawal".</i>	Il dit: « Le chapelet ne peut plus le vaincre. Celui qui ne ment pas m'a dit que nous retournions au savoir occulte ».
<i>O wi'i: "Pad noo mi ko yamiroore".</i>	Il dit: "J'attendais l'autorisation".
<i>Sayku Umar wi'i: "Mi yamirii, Ardo".</i>	Saykou Oumar dit: "J'ai autorisé, Ardo <sup>171</sup> ".

Elément central du triptyque héroïque, l'arme fait partie des adjuvants les plus fidèles des personnages épiques. Elle prend même une signification symbolique ou mystique lorsqu'elle trouve sa raison d'être dans la religion.

#### 1.4. Le statut socioprofessionnel du héros

Le héros épique peut se distinguer avant tout par son statut socioprofessionnel qui lui confère une certaine légitimité à incarner le rôle qui lui est dévolu dans l'épopée. Comme nous l'avons souligné dans le sous chapitre sur l'enfance, le personnage principal de l'épopée peut jouir d'un rang social spécifique.

Qu'il soit héros représentant l'ensemble de la communauté ou une seule corporation, le héros épique peut être d'abord un privilégié de naissance.

Les griots narrateurs insistent souvent sur ce fait et n'hésitent pas à le mettre en corrélation avec le destinataire, si celui-ci appartient à la société de référence de l'épopée.

Ainsi, après avoir longuement insisté sur ses relations particulières avec l'informateur et sur sa légitimité à lui raconter des épopées dont il est un auditeur attesté, Oumar Ciré Guissé, introduit le héros, en faisant directement référence à sa double appartenance peule et bambara.

---

<sup>171</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 1596-1602.

La devise de Guélâdio Ham-Bodêdio « Peul à Ségou, Bambara à Kounari » qui renvoie à son statut de Peul noble marié à la princesse Téneng, fille du roi de Ségou, Da Monzon Diarra, fait allusion au statut social de ce héros de la poulâgou.

L'expression « Seydi Sow », que nous avons déjà expliquée, vient certifier les propos précédents du narrateur sur son interlocuteur.

<i>Seydi Soh!</i>	Seydi Sow !
<i>Mi yeewtu maa,</i>	Je m'entretiens avec toi,
<i>E yeewtande ma Gelaajo,</i>	Je m'entretiens avec toi à propos de
<i>Hammadi Bodêejo</i>	Hammadi Bodêdio,
<i>Hammadi Yelli Paate,</i>	Yelli Pathé
<i>Pullo Segu,</i>	Peul à Ségou,
<i>Bambara Kunaare.</i>	Bambara à Kounari <sup>172</sup> .

Autant que les héros des épopées peules traditionnelles, les héros incarnant les valeurs religieuses remplissent le critère d'un statut social élevé, par rapport au reste de la communauté.

Demba Hammet Guissé adopte la même démarche que son collègue Oumar Ciré, en racontant l'épopée d'El Hadji Omar.

Dans les vers suivants, il part des renvois au statut de l'enquêteur pour aboutir à celui du héros. Il n'hésite pas à rattacher certains personnages du récit au Prophète Mohamed, à travers une généalogie habilement menée.

<i>Hol joyf'indo mi doo jooni noon?</i>	Qui m'a fait asseoir ici, maintenant?
<i>Ko gorko Pullo Hammadi Abaaré jamma maarel.</i>	C'est l'homme peul "Hammadi Abaaré jamma Maarel" <sup>173</sup>
<i>Eloo rabbiida korlal, juuta saaliifaaji daande,</i>	Eloo rabbiida korlal, juuta saaliifaaji daande,
<i>Pullo mbo bonnaani hoorugo, e jofngo e jolngo, ñaayo:</i>	Un Peul qui n'a pas sacrifié sa vie.
<i>Amadou soh to Meri.</i>	Amadou SOW de Méri.
<i>Alla ine itti mko dakaar.</i>	Dieu l'a fait quitterDakar.
<i>Ombo naati nokku oo.</i>	Il est entré dans ce lieu.
<i>O arü.</i>	Il est venu.
<i>O wi'i: "Demmba Hamme, mboda yidi mbadden banda "suwoynür"<sup>174</sup>."</i>	Il dit: "Demba Hammet, je veux que tu me fasses une cassette de souvenir".
<i>Mbi'i moo mi: "Soh!"</i>	Je lui ai dit: "Sow!"

<sup>172</sup> Corpus, *Epopée de Guélâdio contre Mâbal*, vv. 76-80.

L'une des devises de Guélâdio Ham-Bodêdio qui est relative à sa position de beau fils de Da Monzon, le roi de Ségou dont il est l'épouse de la fille Téneng. Cette position lui confère une double appartenance : en milieu bambara (Ségou), il est peul, tandis que chez les Peuls (Kounari), il est bambara.

<sup>173</sup>Déformation de « souvenir »

<sup>174</sup>Propos difficiles à trouver un sens en français. Ayant sans doute un rapport avec l'air joué, ces propos sont accompagnés par une musique en sourdine.

*Oo noon woni bannadadabo hakkunde  
amen noon.*

*Doo be mbiyata buri buri tali tali.  
Njaru bonnii dimaadi gar bonni sagataabe.  
Sagata loototoo do e gallaadi banndum  
en,*

*Saatu nde arannoo be tayi<sup>175</sup>”.*

*Doo be mbiyata Mohammodu Abdoullaay,*

*Suwaadu Ummu Abdoullaay,*

*Suwaadu buubu Abdoullaay*

*Suwaadu decce Abdoullaay,*

*Suwaadu siree kariimu Njar.*

*O wi'i : “kalam ko Alla tagi,*

*Kanko buri nanndude e Mohammodu Bun  
Abdoullaay, Annabi sallallahu aleyhii  
sallam<sup>178</sup>”.*

*Be mbi'i mbo: “Mohammodu Abdoullaay  
suwaadu, hol ko nanndu daa e annabiijo?”*

*O wi'i: “O wiyetee ko Mohammodu,*

*Mbiyetee mi ko mohammodu.*

*Baab makko wiyetee ko Abdoullaay,*

*Baab am wiyetee ko Abdoullaay.*

*Yumm makko wiyetee ko Aminata,*

*Neen am wiyetee ko Aminata.*

*Mohammodu yahi hijjoore ko ñande altine,*

*Minne ne nootii mi diine hamdallaay ko*

*ñande altine.*

*Mohammodudacci kobiddo debbo gooto e  
aduna,*

*Ina wiyee Faatimatu binta,*

*Minne ko biddo debbo gooto njogii mi*

*Ina wiyee Ummu.*

*Ummu dañi Moodi Ummu,*

*Moodi dañi Siidi Moodi,*

*Siidi mbo Alla siidani”*

C'est cela notre deuxième cassette.

C'est ici qu'ils disent “*buri buri, tali tali,  
Njaru bonnii dimaadi gar bonnii sagataabe.  
Sagata loototoo do e gallaadi banndum en,*

*saatu nde arannoo be tayi<sup>176</sup>”.*

C'est ici qu'ils disent Mohammodou  
Abdoulaye,

Souwâdou Oumou Abdoulaye,

Souwâdou Boubou Abdoulaye,

Souwâdou Déthié Abdoulaye,

Souwâdou Siré Karîmu Ndjar<sup>177</sup>.

Il dit: “de toutes les personnes que Dieu a  
créés,

C'est lui qui ressemble le plus à Mohammodou  
Boun Abdoulaye, le Prophète Paix et Salut sur  
Lui”.

Ils lui dirent : “Mohammodou Abdoulaye  
Souwâdou, en quoi ressembles – tu au  
prophète ?”

Il dit: “Il s'appelle Mohammodou,

Je m'appelle Mohammodou.

Son père s'appelle Abdoulaye,

Mon père s'appelle Abdoulaye,

Sa mère s'appelle Aminata,

Ma mère s'appelle Aminata.

Mohammodou est allé en pèlerinage un lundi,

Moi aussi j'ai répondu à la diina de

Hamdallaye un lundi.

Mohammodou a laissé une seule fille dans le  
monde,

Qui se nomme Fatimata Binetou,

Moi aussi j'ai une seule fille,

Qui se nomme Oumou.

Oumou engendra Môdi Oumou,

Môdi engendra Sîdi Môdi,

Sîdi que Dieu(...)

<sup>175</sup> Musique en sourdine.

<sup>176</sup> Propos intraduisibles évoquant les actes de bravoure agrémentés ou provoqués par les notes de Ndiarou.

<sup>177</sup> Généalogie du personnage qui prendra la parole ensuite.

<sup>178</sup> Il s'agit du Prophète Mohamed.

*Tijjaani Hamme wul Mbuburi wi'i jey  
njaru<sup>179</sup> ko jom hiraande.*

Tidjâni Hammeth woul Mboubouri a dit que le propriétaire du Njarou c'est celui qui a le dîner<sup>180</sup>.

*So neddo yidii njaru,  
Waasat jawdi mum dey.*

Si un homme veut le Njarou,  
Il perdra son argent.

*Min njeewtan maa dooyeewtere Alajji Umar  
Saydu.*

Nous discutons pour toi de l'histoire d'El-hadj Oumar Saydou.

*Wiyetee Seek Umar,  
Codda Aadama Ayse,*

Il s'appelle Cheikh Oumar,  
Le cadet d'Adama Aïssé,

*Elimaan Siree,  
Samma Demmba Aali Muktaar<sup>181</sup>.*

Elimane Sirée,  
Samba Demba Ali Mouktar<sup>182</sup>.

Le statut social du héros est souvent complété par un statut professionnel. Cet aspect est très important, car le héros épique appartient à l'un des corps de métiers qui composent la société peule.

De ce fait, des héros de la poulâgou comme Silâmaka, Guélâdio ou même Samba Guélâdio Diêgui, se distinguent par leur attachement à la vache qui renvoie à la fonction de pasteur. Celle-ci peut être reléguée au second plan par la fonction guerrière.

Ainsi, Samba Guélâdio se voit obliger de razzier les vaches de Pounédji Laliya (I. Correa : 1992) pour obtenir l'armée qu'il est venu solliciter auprès du roi maure Elel Bil Jikri.

El Hadj Omar apparaît comme un enseignant, un guide religieux, un formateur qui repose son action sur la maîtrise des préceptes islamiques qui régissent toute guerre sainte. Ce héros est d'abord un guide spirituel, avant d'être un chef de guerre. Ses soldats sont des disciples convaincus par les enseignements du maître, le Cheikh de la confrérie tidjâne à laquelle ils adhèrent et qui oriente leurs comportements quotidiens.

Le dialogue entre El Hadj Omar et le roi Mamadi Kandia en est une parfaite illustration :

*Kanko Alajji Umar Saydu, o ari haa Timma.*

Lui El-Hadj Oumar Saydou, arriva jusqu'à Timma.

*O ñaagii Alla e Maamadi Kañnja.*

Il pria Dieu à propos de Mâmadi Kandja.

*Rewaṅkoobe ngaddidum nder jamma.*

Les Rewaṅkoobe l'amènèrent en pleine nuit.

*Nde Maamadi Kañnja naati suudu nduu,*

Lorsque Mâmadi Kandja entra dans la chambre,

*Feerti gite,*

Il ouvrit les yeux,

*Lemii,*

Il promena son regard,

*Yii ombo joodii,*

Il le vit assis,

<sup>179</sup>Air musical poulâr.

<sup>180</sup>Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 10-68.

Les derniers vers portent sur la généalogie de Sayku Umar.

<sup>181</sup>Le terme « dîner » en poular signifie également « le manger ».

<sup>182</sup>C'est la généalogie de Saykou Oumar.

<i>Ombo hucciti funnaange.</i>	Il se tournait vers l'est.
<i>Ombo nayngi kurus.</i>	Il tenait un chapelet.
<i>Wi'i: "Doo kam holi doo? "</i>	(Il) dit: "C'est où ici?"
<i>O wi'i: "Doo wiyetee ko Timma".</i>	Il dit: "Ce lieu se nomme Timma".
<i>O wi'i: "Aannene holi aan? "</i>	Il dit: "Et toi, qui es-tu?"
<i>O wi'i: "Miin Seek Umar<sup>183</sup>".</i>	Il dit: "Moi Cheikh Oumar".
<i>O wi'i: "Hol ko itti mi galle am Ñooro Manngo,</i>	Il dit: "Qu'est-ce qui m'a fait quitter ma maison à Nioro Manngo,
<i>Haa mi yottoo doo e Timma?"</i>	Jusqu'à ce que j'arrive ici à Timma?"
<i>O wi'i: " Ko baawde Alla mbo gañdaa oo".</i>	Il dit: "C'est le pouvoir de Dieu que tu détestes".
<i>O wi'i: "Hol ko ngaddir daa mi doo?"</i>	Il dit: "Pourquoi m'as-tu amené ici?"
<i>O wi'i: "Ngaddir maami ko yoo en ndew diine Alla e sunna Nelaado.</i>	Je t'ai amené pour qu'on suive la religion de Dieu et la sounna du prophète.
<i>So won ko ndañ den, Nguur den.</i>	Si nous avons quelque chose, nous allons nous en nourrir.
<i>So alaa ko ndañ den,</i>	Si nous n'avons rien eu,
<i>So en maayii,</i>	Si nous mourrons,
<i>Naaten aljanna".</i>	Nous irons au paradis".
<i>O wi'i: "Seeku Umar, hol ko woni diine Alla? "</i>	Il dit: "Cheikh Oumar, qu'est-ce que la religion de Dieu?"
<i>O wi'i: "Ardii ko nganndaa Alla".</i>	Il dit: "D'abord, il faut que tu connaisses Dieu".
<i>O wi'i: "ko woni anndude Alla?"</i>	Il dit: "Que signifie connaître Dieu ?"
<i>O wi'i: "Nganndaa Alla tag maa,</i>	Il dit: "Que tu saches que c'est Dieu qui t'a créé,
<i>Tagi yumma maa,</i>	Qui a créé ta mère,
<i>Tagi baab(a) maa,</i>	Qui a créé ton père,
<i>Tagi aljanna,</i>	Qui a créé le paradis,
<i>Tagi jayngol.</i>	Qui a créé l'enfer.
<i>Nganndaa mal qiyamata<sup>184</sup> ina woodi,</i>	Que tu saches que l'au-delà existe,
<i>annabeebe bee penaani,</i>	Les prophètes n'ont pas menti,
<i>Kaangaaka,</i>	Ils ne sont pas fous,
<i>Ko be nulaabe".</i>	Ils sont envoyés".
<i>O wi'i: "Hol ko rewi heen?"</i>	Il dit: "Qu'est-ce qui suit?"
<i>O wi'i: "Njuulaa".</i>	Il dit: "Que tu pries".
<i>O wi'i: "Hol ko rewi heen?"</i>	Il dit: "Qu'est-ce qui suit ?"
<i>- "Koora".</i>	- "Que tu jeûnes".
<i>O wi'i: "Hol ko rewi heen?"</i>	Il dit: "Qu'est-ce qui suit?"
<i>O wi'i: " Ngaska jawdi maa"</i>	Il dit: "Que tu donnes l'aumône sur ta richesse".
<i>O wi'i: "Hol ko rewi heen?"</i>	Il dit: "Qu'est-ce qui suit?"
<i>O wi'i: "So a dañii njahaa hijjoore".</i>	Il dit: "Si tu en as les moyens, tu vas en pèlerinage".

<sup>183</sup>Seek Umar e Sayku Umar désignent la même personne. Seek est une prononciation poulâr du mot Cheikh.

<sup>184</sup>Déformation de l'arabe « Yowmal qiyâma », qui veut dire « au-delà ».



<i>O wi'i: "Ceerno!"</i>	Il dit: "Marabout!"
<i>Sayku Umar wi'i mbo: "Naam!"</i>	Saykou Oumar lui dit: "Oui!"
<i>O wi'i: "Aa, doo dee, so mi wi'i ma mi jabii diine, mi fenii.</i>	Il dit: "Aa, ici, si je te dis que j'ai adhéré à la religion, j'ai menti.
<i>So mi wi'i ma mi saliima, mi fenii.</i>	Si je te dis que j'ai refusé, j'ai menti.
<i>Baawde Alladembaddaa dee,</i>	Le pouvoir de Dieu dont tu as fait usage,
<i>A wadat-de,</i>	Il faut (les) faire,
<i>Mi hoota.</i>	Je vais rentrer.
<i>Mi nodda bannde am en,</i>	Je vais appeler mes parents,
<i>Miin woni laamdo Masasii en ;</i>	C'est moi le roi des Massassi ;
<i>So be njabii,</i>	S'ils acceptent,
<i>Minen fof min ngara,</i>	Nous tous, nous allons venir,
<i>Min mbayyo maa;</i>	Nous vous suivrons.
<i>So be calii ma,</i>	S'ils refusent,
<i>Miin gooto mi bayyo maa.</i>	Moi seul je te suis.
<i>Kono doo kay alaa ko mbaaw mi wi'ide ma".</i>	Mais ici, il n'y a rien que je puisse te dire" <sup>185</sup> .

Ces vers mettent le guide religieux au début de son entreprise d'islamisation du Soudan occidental. Il s'appuie sur des arguments religieux pour convaincre les rois animistes à rejoindre son mouvement. Le dialogue qui s'installe entre lui et Mamadi Kandia est une opportunité qui lui est offerte pour expliquer les fondements de son combat qui consiste à propager la religion musulmane qui repose sur des piliers et des pratiques précises.

En se prêtant au jeu de questions du roi Mamadi Kandia, Cheikh Omar manifeste son désir ardent de réussir sa mission par la persuasion et le combat armé.

Avant d'entamer sa guerre sainte, il a mis en place une zaouïa (foyer islamique) à Djégoungo<sup>186</sup>, où il a recruté des disciples qui deviendront plus tard des soldats de son armée.

Tenant à la formation et à l'enseignement de l'Islam et de la confrérie tidjâne, El Hadj Omar n'a de cesse de privilégier le savoir au fil de sa conquête. Par conséquent, l'aspect guerrier est perçu comme un moyen au service d'une entreprise religieuse, conformément à la mission que lui a confiée Mouhamed El Khali, lors de son pèlerinage à la Mecque<sup>187</sup>.

Cependant, la plupart des héros épiques peuls sont des figures politiques, dirigeant des royaumes relativement grands, et mettant la conquête et la possession de la vache au centre de

<sup>185</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 129-185.

<sup>186</sup> Avant de démarrer la phase guerrière, conquérante de son mouvement, El Hadj Omar s'est installé à Djégoungo où il formait ses disciples aux préceptes de l'Islam et à la connaissance de la confrérie tidjâne qu'il avait la charge de propager en Afrique noire.

<sup>187</sup> C'est à l'occasion de son pèlerinage à la Mecque qu'El Hadj Omar fit la rencontre de Mouhamed El Khali qui le désigna comme Khalif et propagateur de la Tidjâniyya au Soudan occidental.

leurs préoccupations. Ce qui les lie à l'activité pastorale à travers la razzia ou la protection de l'élément bovidé (Goumâlo et Guélel).

Le héros peul est marqué par un statut socioprofessionnel qui fait partie de ses caractéristiques fondamentales.

Ce statut, déterminant pour la connaissance du héros épique peul, est étroitement lié au type de l'épopée.

## 2. Le héros épique peul dans la chanson

La chanson, contrairement à l'épopée, ne reprend pas la vie du héros ou un épisode de sa vie de façon chronologique.

Ainsi, la partie qui concerne l'enfance du héros est omise délibérément par les chanteurs qui préfèrent miser sur la phase la plus active, celle qui met le héros dans une perspective de conquête ou de confrontation avec ses adversaires.

Par conséquent, dans ce chapitre, nous aborderons les autres phases, à savoir la quête, le compagnonnage et le statut socioprofessionnel du héros. La dernière phase, compte tenu de ses rapports étroits avec les origines du héros, rappelle à bien des égards l'enfance de celui-ci.

### 2.1. La quête individuelle ou collective

La quête est un élément incontournable dans la vie du héros. Dans notre corpus, la chanson exprime ce désir du héros peul d'accomplir une action, de remplir sa mission pour atteindre un objectif individuel ou collectif.

Dans sa chanson, Bâba Mâl décrit les étapes de la conquête du pouvoir par Samba Guélâdio, à travers des vers qui évoquent toutes les péripéties des combats.

*Fetelaaji loowaa dimaadi foo ndariimaa*

Les fusils sont chargés, tous les chevaux sont debout.

*Ummu Latuuma ardiima, Deenyanke yehii.*

Oumou Latûma<sup>188</sup> s'est mis devant, le Dênyanké<sup>189</sup> prit départ.

*Fetelaaji loowaa dimaadi foo ndariimaa*

Les fusils sont chargés, tous les chevaux sont debout.

*15. Ummu Latuuma ardiima,*

15. Oumou Latûma s'est mis devant,

*Deenyanke yehii.*

Le Dênyanké prit départ.

*Nyande Bilbaasi Fuuta foo dilli.*

Le jour de Bilbassi<sup>190</sup>, tout le Foûta s'est remué.

---

<sup>188</sup> Le cheval du héros.

<sup>189</sup> La dynastie à laquelle appartient le héros, dont nous avons parlé dans le chapitre sur le contexte.

<sup>190</sup> Lieu où s'est déroulée la bataille qui consacra la victoire du héros.

*Fetelaa njayi jaambareebe kawrii.*  
*Jappeere Konnko yanii ;*  
*Sammba laamiiiiiiiiimaa.*

Les fusils crépitèrent ; les preux se rencontrèrent.  
Le trône de Konko est tombé ;  
Samba a pris le pouvoir<sup>191</sup> ».

Ces vers permettent au chanteur de reproduire de manière synthétique et imagée toutes les batailles qui ont conduit à la victoire éclatante de Samba sur son oncle Konko. Là où le griot Boun Guissé fait un récit détaillé des péripéties de la conquête du pouvoir par le héros, le chanteur Bâba Mâl se contente de quelques vers qui comprennent les éléments essentiels des confrontations entre les deux adversaires.

On y retrouve tour à tour, les armes (fusils), les chevaux (Oumou Latoûma), le lieu de la confrontation (Bilbassi) et les principaux protagonistes que sont Samba Guélâdio Diêgui et Konko Boûbou Moûssa. A la fin, le chanteur informe que le héros Samba a mis fin au règne de Konko et s'est installé au pouvoir, après la rude bataille de Bilbassi.

Avec quelques mots, le chanteur a réussi à reconstituer le récit épique, en ne laissant en rade aucun élément important dans le fonctionnement de l'épopée. Nous retrouvons les trois éléments du tryptique héroïque (le cheval, le héros et le destrier), l'objet de la quête (conquête du pouvoir), les protagonistes (Samba et Konko) et le dénouement (victoire du héros).

Dans la chanson « Bîgal Djenné », Saïdou Thiam met le héros Guélâdio Ham- Bodêdio dans une perspective de quête de Bîgal Djenné, la femme la plus convoitée de la contrée. Sans trop entrer dans les détails, il livre un récit de la victoire de Guélâdio sur tous les héros du Massina, venus participer à la compétition pour épouser la princesse Bîgal.

La chanson « Târa », renseigne sur la quête d'El Hadj Omar, en citant les batailles qu'il a menées. Dans la version que nous avons, Bâba Mâl cite deux villes assez marquantes dans l'histoire de Cheikh Omar. La première ville est Médine. Elle évoque l'attaque du Fort du colonisateur français en mai 1857 par les soldats d'El Hadj Omar qui l'ont assiégé pendant trois mois. Il sera finalement sauvé par le général Faidherbe, venu avec des renforts par bateau sur le Fleuve Sénégal. Cette attaque imprévue fut particulièrement rude aussi bien pour les soldats qui défendaient le Fort que pour l'armée d'El Hadj Omar qui venait à peine de se constituer.

Plusieurs versions confirment que l'attaque a eu lieu sans l'autorisation du guide religieux El Hadj Omar qui jugeait que le moment de commencer les hostilités n'était pas encore arrivé.

La deuxième ville citée dans la chanson de Bâba Mâl que nous avons transcrite et traduite, est Bandiagara, capitale du Mâssina. Autant Médine représente le début du djihad omarien,

---

<sup>191</sup> Corpus, *Samba Guélâdio*, version de Bâba Mâl, vv. 12- 19.

autant Bandiagara en représente la fin. Bandiagara deviendra la capitale de l'empire omarien, sous le règne de Tidjâni Alpha Ahmadou, neveu et successeur d'El Hadj Omar au Mâssina<sup>192</sup>.

<i>Jam ne waali e Madiina waliyal waliyaabe na</i>	La paix a passé la nuit à Madina le saint des saints a
<i>Chœur</i>	Chœur
<i>Waali e Madiinaa aaa</i>	Passé la nuit à Madina aa
<b>10. Hol ko waali e Banjagaraa</b>	<b>10. Qu'est-ce qui a passé la nuit à</b>
<i>Seex Umaaral Fuutiyyu Taaraa</i>	Bandiagara <sup>193</sup> Cheikh Oumar Foutiyou Târa <sup>194</sup> .

Saïdou Pam, en chantant le héros Yéro Mâma (Silâmaka), insiste sur sa volonté de maintenir intact sa gloire et sa renommée par les armes. Il le présente aussi comme un élu de Dieu. Cette brève chanson, comportant peu de vers qui reviennent régulièrement comme un refrain, semble être composée pour mettre en exergue les principales qualités de Yéro Mâma.

La chanson de Saïdou Pam, comme du reste toutes les autres versions des autres chanteurs, a la particularité de saisir le héros en pleine gloire. Dans cette perspective, Yéro Mâma n'a qu'un seul objectif : rester au sommet de sa puissance militaire et économique.

<i>Alla reeni</i>	Dieu a protégé
<i>Yero Maama galoo,</i>	Yéro Mâma le riche,
<i>Jaambaaro maalaama.</i>	Le preux est chanceux.
<i>Alla reeni</i>	Dieu a protégé
<b>5. Yero Maama galoo,</b>	<b>5. Yéro Mâma le riche,</b>
<i>Jaambaaro maalaama.</i>	Le preux est chanceux.
<i>Gaawe ndeenii</i>	Les armes ont défendu
<i>Yero Maama galoo,</i>	Yéro Mâma le riche,
<i>Jaambaaro maalaama.</i>	Le preux est chanceux <sup>195</sup> ».

## 2.2. Le compagnonnage du héros

Le compagnonnage du héros occupe une place importante dans la chanson épique. Comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, le héros épique n'évolue pas seul. Il est

<sup>192</sup>Après la conquête de Ségou en 1861, El Hadj Omar entreprend celle de l'empire peul du Mâssina. Celle-ci est très controversée. Il est par la suite assiégé à Déguembéré, près de Bandiagara où il s'est réfugié. En 1864, il disparaît mystérieusement dans les falaises de Bandiagara. Son neveu Tidjâni repousse ses assiégeants et installe la capitale de l'empire toucouleur à Bandiagara. Ahmadou Tall, fils et successeur désigné d'El Hadj Omar, est resté à Ségou. Pour plus d'informations, voir Amadou Sow (2011).

<sup>193</sup>Bandiagara est la capitale de l'empire peul du Mâssina sous Tidjâni. C'est la dernière conquête d'El Hadj Omar.

<sup>194</sup> Corpus, *Samba Guêlâdio*, version de Bâba Mâl, vv. 1-10.

Târa est le titre de la chanson qui représente en même temps l'air musical qui l'accompagne.

<sup>195</sup> Corpus, *Yéro Mâma*, vv. 1-6.

toujours entouré par un ou plusieurs personnages qui le complètent et qui jouent le rôle de conseillers ou de lieutenant pour orienter ses choix ou le seconder dans les combats.

Dans la chanson, les compagnons du héros épique sont également présents. « Bîgal Jenné », la femme convoitée de la chanson éponyme, est conseillée par son Diawando. Guélâdio Ham-Bodêdio remporte la compétition grâce à l'aide d'un chien (Un chien se leva en courant à vive allure. (...) Se dirigea vers Guélâdio Ham-Bodêdio<sup>196</sup>).

Bîgal Djenné, la femme convoitée, bénéficie des conseils de son Diawando qui lui suggère même d'inviter les plus vaillants du Mâssina à venir se rivaliser pour l'épouser.

La chanson dédiée à El Hadj Omar met le héros dans une perspective de recrutement des compagnons de guerre. Certains de ses proches comme Alpha Oumar Thierno Baïla Wane, Ardo Aliou Ndiérébi, etc. sont récurrents dans les différentes versions que le chanteur Bâba Mâl a composées pour rendre hommage à El Hadj Omar.

Nous pouvons soutenir la même idée à propos de Samba Guélâdio Diêgui<sup>197</sup> qui apparaît dans la chanson, accompagné de son cheval Oumou Latoûma et des soldats de son armée.

D'ailleurs, Saydou Thiam reprend les mêmes termes que Bâba Mâl, dans la chanson « Târa » que le groupe « Yonto leydi » nous a livrée.

**110. Sammbaa !**

*Fetelaaji foo loowaa-ma,*

*Dimaadi foo ndarii,*

*Ummu Latuuma*

*ardii Deeniyanké.*

*Sammba laamii-ma.*

**115. Sammba laamii-ma.**

**110. Sambâ !**

Les fusils furent chargés,

Tous les chevaux se mirent debout,

Oumou Latoûma

se mit devant Dêniyanké.

Samba est au pouvoir.

**115. Samba est au pouvoir<sup>198</sup> ».**

Les chanteurs décrivent la prise spectaculaire du pouvoir par Samba Guélâdio Diêgui, tout en précisant les adjuvants du héros que sont le destrier, l'arme et les combattants de son armée.

De son côté, Yéro Mâma, comme tout héros épique, a comme principal allié son arme. Dans la chanson de Saydou Pam, ce héros peut bénéficier de deux adjuvants qui jouent le rôle de protecteur : Dieu et les armes<sup>199</sup>.

Nous pouvons retenir que le compagnonnage du héros épique apparaît aussi dans la chanson et, comme dans l'épopée, il contribue à la réussite de la mission du héros.

---

<sup>196</sup> Corpus, *Bîgal Djenné*, vv. 68-71.

<sup>197</sup> Pour l'exemple de la chanson de Bâba Mâl, voir la note 192.

<sup>198</sup> Corpus, *Samba Guélâdio*, version de Bâba Mâl, vv. 110-115.

<sup>199</sup> Voir l'exemple du chapitre sur la quête du héros.

Selon les cas, il peut s'agir des personnages humains, des armes (physique ou mystique) ou d'une force surnaturelle, voire mystique. Dans le cas de Yéro Mâma, le personnage bénéficie d'un double soutien ; d'une part, les armes ; d'autre part, Dieu.

### 2.3. Le statut socioprofessionnel du héros

Comme nous l'avons précisé à propos de l'épopée, le héros épique peut se distinguer par son statut socioprofessionnel élevé, par rapport au groupe social de référence.

Le héros se distingue par ses origines sociales importantes et par ses compétences avérées au niveau professionnel.

El Hadj Omar est un érudit et un soldat hors-pair ; Samba Guélâdio, Silâmaka et Guélâdio sont des membres de la famille régnante qui incarnent au plus haut point les valeurs de la poulâgou.

Abondant dans le même sens que l'épopée, la chanson renseigne sur le statut socioprofessionnel du héros épique.

Elle met l'accent sur les origines illustres du héros, en rappelant son arbre généalogique. Ainsi, le héros religieux El Hadj Omar est désigné par la périphrase « Kodda Aadama Ayse » (Le cadet d'Adama Aïssé) ; ce qui le renvoie à sa filiation maternelle (Adama) et sa position de cadet du côté de sa mère. Ensuite, le chanteur Bâba Mâl évoque son appartenance sociale, et son statut de Tôrôdo : « Tooroodô Samba Ngaari jama ».

Par ce procédé, le chanteur place le héros dans la catégorie des illustres personnages de la société peule du Foûta Tôro, dans la mesure où, depuis l'avènement de la théocratie instaurée par Thierno Souleymane Bâl, le groupe social tôrôdo s'est imposé comme la classe dominante au Foûta Tôro.

Le même chanteur dresse la généalogie de Samba Guélâdio Diêgui, en soulignant son appartenance au groupe des Dênnyanké. Ce dernier a dirigé le Foûta Tôro pendant plusieurs siècles, avant d'être détrôné par le régime des Almâmy installé par Thierno Souleymane Bâl en 1776.

Dans le même ordre d'idées, Bâba Mâl cite des noms célèbres de la classe des Dênnyanké, tels que le fondateur Koly Ténguella et ses frères Nîma et Labba.

*Samma Gelaa Jeegii !*

*Sawa laamu Yero Jam Koli Têngelaa,*

Samba Guélâ<sup>200</sup> Diêguî !

Sawa laamu Yéro Diam Koli Tenguélâ,

---

<sup>200</sup> Guélâ est le diminutif de Guélâdio.

*Labba Tengellaa Niimaa Tengellaa*  
25.Niimaa yiimaa warmaa ;  
Njiyaa Niimaa Niimaa  
warmaa Sammba.

Labba Tenguélâ Nîmâ Tenguélâ<sup>201</sup>  
25.Nîmâ te voit (et) te tue ;  
Tu vois Nîmâ ; Nîmâ  
te tue, Samba<sup>202</sup>.

En ce qui concerne Guélâdio et Yéro Mâma, les chanteurs ne présentent pas leur généalogie. Cependant, ils laissent apparaître nettement leur appartenance à la haute noblesse peule.

S'agissant de Guélâdio, le simple fait de concourir à obtenir la main de la princesse Bîgal Djenné, justifie son appartenance à la classe dominante et aux plus courageux de sa génération. En effet, il est en compétition avec les plus valeureux héros du Mâssina pour épouser Bîgal.

20.Ndiwaagu Biigal Jenne,  
Debbo pullo jontaado.  
Jaawando makko wii mbo :  
« A yonntii areede,  
Hay gooto araani jennga.  
25.Buubu Ardo Galo araani ma Jennga,  
Bukuloowel Sammba  
Yero Cokki araani jennga,  
Pulloori Galo Haawa,  
araani jennga Biige.  
Biigal Jenne !

Le célibat de Bîgal Djenné,  
La femme peule en vogue.  
Son Diawando lui dit :  
Il est temps que tu sois fréquentée,  
Personne n'est venu te voir.  
25.Boûbou Ardo Galo n'est pas venu te voir.  
Boukoulôwel Sammba Yéro Kokki  
n'est pas venu te voir,  
Poullôri Galo Hâwa.  
n'est pas venu voir Bîgué  
Bîgal Djenné !<sup>203</sup>

Dans les vers ci-dessus, le chanteur met Bîgal Djenné dans la position d'une femme en âge de se marier. Elle bénéficie de tous les atouts physiques et sociaux pour mettre les plus grands preux du Mâssina en compétition pour l'avoir comme épouse.

Il énumère dans ce passage les potentiels adversaires de Guélâdio qui sont des héros épiques aussi braves et célèbres que lui (Boûbou Ardo Galo, Boukoulôwel Sammba Yéro Kokki, Poullôri Galo Hâwa).

Par la suite le chanteur renchérit, en évoquant le « sang peul », lorsque Bîgal a accepté de suivre le conseil de son Diawando.

*Ko yiyâm pulaagu heewi doolee !*  
*O wii hoore makko.*  
*O fewji.*  
*O tafi ñalaande,*  
40.Nalaande nalaande  
(Intermède musical)

Que le sang peul est fort !  
Elle s'est dite.  
Elle organisa.  
Elle prépara une mémorable journée !  
40.Mémorable journée !

<sup>201</sup> Il s'agit des frères de Koli Tenguéla, ancêtre des Dényanké.

<sup>202</sup> Corpus, *Samba Guélâdio*, version de Bâba Mâl, vv. 23-26.

<sup>203</sup> Corpus, *Bîgal Djenné*, vv. 20-27.

*Jaambareebe Maasina,  
Mboni kalaa, ñeeño nelaama e mun.*

Les preux du Macina,  
Auprès de chacun on envoya un griot<sup>204</sup> ».

L'appartenance des héros épiques à la noblesse peule et aux hommes les plus valeureux du Mâssina est donc mise en exergue par ces vers qui se focalisent sur le sang et le caractère guerrier des personnages en compétition. Tout cela est renforcé par l'évocation des griots qu'on envoie auprès de chaque guerrier peul pour l'informer de l'invitation de la belle Bîgal.

La chanson de Saydou Pam sur Yéro Mâma fonctionne de la même manière. En effet, il qualifie le héros peul de guerrier disposant de suffisamment d'armes pour sa protection. En plus, il évoque sa richesse qui, comme pour tout Peul de son rang, doit être composée de vaches.

La chanson prend donc en considération le statut socioprofessionnel du héros épique peul. Elle le marque par des renvois aux origines sociales et aux valeurs incarnées par le héros. Les autres personnages de la chanson peuvent aussi permettre de connaître le statut socioprofessionnel du héros épique peul.

---

<sup>204</sup> Corpus, *Bîgal Djenné*, vv. 36-42.





## Chapitre II

### Les caractéristiques physiques et morales du héros peul dans l'épopée et dans la chanson

Dans ce chapitre, nous étudions les caractéristiques physiques et morales du héros épique peul dans l'épopée et la chanson. Nous nous appuyons sur les textes de notre corpus, tout en convoquant, au besoin, les différents travaux effectués sur le héros épique peul.

#### 1. Dans l'épopée

##### 1.1. Les caractéristiques physiques

Il importe de noter d'emblée que bon nombre de griots passent sous silence les caractéristiques physiques des héros épiques. En général, ils privilégient le récit des événements et n'accordent pas de place aux descriptions et surtout aux portraits des personnages. Les descriptions, plus fréquentes que les portraits, portent souvent sur les cavaliers et les scènes de guerre, tandis que les portraits, très rares, sont généralement effectués par des griots qui sont en même temps des personnages du récit.

C'est le cas du griot de Silâmaka qui répète l'expression « Mawna hoore mo roondaaki mbanndu<sup>205</sup> », à propos de son maître, dans le but de l'amadouer. En jouant sur l'opposition entre sa grosse tête (Maawna hoore) et le fait de ne pas porter un gros canari qui désigne dans ce contexte, tout poids lourd, le griot transforme un « défaut » physique en qualité.

Mâbal veut jouer sur le fait que la grosseur de la tête de Silâmaka n'est pas due à la lourdeur des objets qu'il porte.

En général, les héros peuls sont présentés comme de beaux hommes qui correspondent aux canaux esthétiques de leur ethnie. Cette dernière aurait la beauté comme l'un des signes distinctifs. Pour palier ce manquement aux critères esthétiques de la poulâgou, le griot Mâbal est obligé de trouver un moyen de transformer ce défaut physique en qualité.

---

<sup>205</sup> Corpus, *Epopée de Guélâdio contre Mâbal*.

La force physique exceptionnelle de Silâmaka apparaît dans la description de la correction violente qu’il inflige aux envoyés de Guélâdio venus pour arrêter son griot Mâbal, dans sa propre demeure.

*Silaamaka wøjini gite,  
Siñii nyiiyé.*

*Mboo adinoo girbaade oo,  
O tayi sammeere juude mum.*

*610. Didabo oo, o lokñiti heen yitere ñaamre,  
Tatabo oo, o tayi nofru mum.*

*O wii be: “So on njehii,*

*Mbiyon Gelaajo,*

*Maabal ko dum ittata dum doo,*

*615. Yiyam mbodewam coy.*

Silâmaka fait rougir ses yeux,

Montra ses dents.

Le premier dont il se saisit,

Il coupa les poignets de ses mains<sup>206</sup>.

610. Le deuxième, il creva son oeil droit,

Le troisième, il coupa son oreille.

Il leur dit: “ Si vous retournez,

Dites à Guélâdio,

C’est cela qui fait quitter Mâbal d’ici,

615. Du sang très rouge<sup>207</sup>.

Cette scène d’une violence inouïe prouve suffisamment la force physique et l’agilité de Silâmaka. Cette façon à la fois violente et symbolique d’infliger une correction à des émissaires en coupant à chacun un membre (poignet de main, oeil, oreille), est récurrente dans les épopées peules. En procédant de la sorte, le héros épique, tout en respectant une tradition qui consiste à ne pas tuer des émissaires, montre à son adversaire sa véritable force de frappe à laquelle ne peut résister qu’une force supérieure ou égale.

Par ailleurs, Mâbal emprunte une description devenue classique dans les récits des griots peuls du Foûta Tôro pour évoquer la beauté de son noble, Silâmaka : « Pullo hefoo geenol laaba saalifaaji daande<sup>208</sup>. »

Ce vers décrit l’élégance du personnage qui apparaît à travers son cou présenté comme un modèle de beauté et de perfection.

Certains traits physiques de Samba Guélâdio sont perceptibles à travers le récit de Boun Guissé. Dans cette version, ce héros, déguisé en fille pour des raisons de sécurité, se présente dans un accoutrement anormal:

*Alla wadî kanko Sammba Gelaajo o jibinaama.*

*O suudaa.*

*90. Wiyaa ko debbo.*

*O mooratee ko moordî debbo.*

*O boornatee ko comci rewbe.*

Dieu fit que lui Samba Guélâdio, il naquit.

On le cacha.

90. On annonce que c’est une fille.

Il se tresse comme une fille.

Il porte des habits de fille.

<sup>206</sup> Erreur du narrateur qui aurait dû mettre le pluriel « Cammeeje », au lieu du singulier car il s’agit de deux poignets de mains. Nous rectifions dans la traduction.

<sup>207</sup> Corpus, *Guélâdio contre Mâbal*, vv. 610-615.

<sup>208</sup> C’est une expression couramment utilisée par les griots pour décrire les Peuls qu’ils chantent lors des veillées culturelles ou des prestations privées. Cette expression difficile à traduire décrit les traits physiques de la personne comme le cou.

*Haa o dañi duubi jeedidi,  
O naannaa duhningam  
95. O boorninaa.  
Foo ombo suudee ko o debbo.  
Konko anndaa.  
Be ngonni e duum.  
Alla wuurni mbo haa o dari e  
duubi sappo e joy,  
100. Kanko Sammba Gelaajo Jeegi.  
Hakkille oo ardii,*

Jusqu'à ce qu'il eût l'âge de sept ans,  
On le circoncit.  
95. On l'habille<sup>209</sup>.  
On cache que c'est une fille<sup>210</sup>.  
Konko ne le sait pas.  
Ils restent ainsi.  
Grâce à Dieu, il a vécu  
jusqu'à l'âge de dix sept ans,  
100. Lui Samba Guéladio Diégui.  
Il devient un homme mûr<sup>211</sup> ».

Cette séquence rappelle plusieurs récits relatifs aux dirigeants hostiles à leur successeur potentiel qu'ils tentent d'éliminer. La particularité de Samba Guéladio réside dans son accoutrement de fille. Ceci est surprenant d'ailleurs pour un personnage aussi belliqueux, voire violent que ce héros épique du Foûta Tôro.

Le portrait physique que Demba Hammet Guissé fait d'El Hadj Omar se distingue de ceux qu'on a l'habitude de rencontrer dans les épopées peules et qui insistent beaucoup sur la beauté des héros (Mamadou Lamine Ngaïdé : 1983).

En effet, dans sa version, Demba Hammet n'hésite pas à indiquer les « défauts » physiques du personnage d'El Hadj Omar (teint, taille, nez, dentition) qui semble par ailleurs être bègue.

<i>Min njeewtan maa dooyeewtere Alajji Umar Saydu.</i>	Nous te racontons ici l'histoire d'El-Hadj Oumar Saydou.
<i>Wiyetee Seek Umar,</i>	Il s'appelle Cheikh Oumar,
<i>Codda Aadama Ayse,</i>	Le cadet d'Adama Aïssé,
<i>Elimaan Siree,</i>	Elimane Sirée,
<i>Sammba Demmba Aali Muktaar<sup>212</sup>.</i>	Samba Demba Ali Mouktar <sup>213</sup> .
<i>O wuuri e aduna ko duubi capandé jeedidi.</i>	Il vécut soixante-dix ans.
<i>O laamii ko duubi noogaas.</i>	Il régna vingt ans.
<i>Amadu makko laamii duubi sappo e tati.</i>	Son Amadou régna trèze ans.
<i>Woni duubi capandé tati e tati, Sayku Umar e besngu mum.</i>	Ce qui fait trente-trois ans pour Saykou Oumar et sa famille.
<i>Ko'o baleejo,</i>	C'est quelqu'un de teint noir,

<sup>209</sup> Vers dont le sens est difficile à saisir. Nous ne pouvons pas déterminer si le narrateur parle de l'habit du circoncis ou s'il s'agit d'un sens métaphorique pour désigner l'entrée dans le monde des hommes, suite à l'épreuve de la circoncision. En tout cas, dans d'autres versions (Correra), c'est suite à la découverte de la masculinité du héros que Konko a décidé de le circoncirer pour en avoir le cœur net. Traditionnellement, la circoncision symbolise l'entrée dans le monde des hommes.

<sup>210</sup> Corpus, *Samba Guéladio*, version de Boun Guissé, vv. 88-101. Dans ce passage, le griot fait une méprise car il devrait dire le contraire : on cachait que le héros est un garçon et non l'inverse.

<sup>211</sup> Littéralement : « son esprit est complet ».

<sup>212</sup> Le terme « dîner » en poular signifie également « le manger ».

<sup>213</sup> C'est la généalogie de Saykou Oumar.

<i>Dar daro,</i>	De taille moyenne,
<i>Ñiyê carñe,</i>	Des dents espacées,
<i>caafiide,</i>	
<i>Ko'o wiyata goree koo,</i>	Le fait qu'il dise "gorè,
<i>Ko'o mehoowo.</i>	(C'est qu') il bégaie.
<i>Hinere sewnde.</i>	Un nez fin <sup>214</sup> .

Au regard de ce portrait, El Hadj Omar ne rentre pas dans le canevas esthétique des héros peuls, que les griots ne se privent pas de présenter comme des modèles de beauté.

Certainement, le griot Demba Hammet veut mettre l'accent sur sa science et sa spiritualité, qui sont encore plus essentielles que la beauté physique, surtout pour un érudit comme El Hadj Omar.

D'ailleurs, ce griot, maîtrisant parfaitement la configuration des groupes sociaux au Foûta Tôro, sait qu'El Hadj Omar est classé dans la catégorie des Tôrôbé, sous-groupe peul, caractérisé par leur ancrage dans les valeurs islamiques. Ainsi, on les distingue de ceux qu'on appelle généralement *Fulbe* (Peuls), autrement dit, les personnes qui sont restées attachées aux valeurs ancestrales, dont certaines sont jugées aux antipodes de l'Islam.

L'exemple le plus significatif se trouve dans notre corpus, précisément au niveau de la scène où Cheikh Omar le Tôrôdo demande à Ardo Aliou Ndiérébi, l'Ardo peul, de l'aider à neutraliser son adversaire en utilisant les connaissances ancestrales.

Le portrait de Demba Hammet s'oppose nettement à celui qui figure dans le livre de Fernand Dumont (1983) où El Hadj Omar est présenté comme un homme d'une beauté exceptionnelle.

Cheikhou était vêtu fort simplement : calote de calicot blanc, petit turban, chemise et pantalon blancs, boubou bleu-clair et babouches jaunes.

Il portait, attaché à l'épaule gauche avec un pagne, comme tous les talibés, le sabre du Foutah dont se pare tout musulman prêt à faire la guerre sainte.

Au témoignage de ceux qui l'ont vu, il était d'une beauté remarquable.

Ses yeux étaient expressifs, sa peau dorée, ses traits réguliers. Sa barbe était noire, longue, soyeuse, partagée au menton.

Il n'avait ni mouche ni moustache. Ses mains et ses pieds étaient parfaits.

Il ne parut jamais avoir plus de trente ans.

Personne ne l'a jamais vu se moucher, cracher, suer, avoir ni chaud ni froid.

Il pourrait rester indéfiniment sans manger ni boire.

Il ne parut jamais fatigué de marcher, d'être à cheval ou immobile sur une natte.

Sa voix était très douce et s'entendait distinctement aussi bien de loin que de près. Il n'a jamais ni ri ni pleuré, jamais il ne s'est mis en colère.

Son visage était toujours calme et souriant.

(Fernand Dumont : 1983 : 8).

---

<sup>214</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 77-80.

La version d'Oumar Ciré Guissé qui nous sert d'exemple sur Guélâdio Ham-Bodêdio ne donne pas d'informations sur le physique de ce héros peul. Par contre, Bîgal Djenné, l'objet de sa quête, est décrite comme une femme à la beauté légendaire, au point de susciter la convoitise des plus grands héros du Mâssina.

Du reste, son prénom Bigal Djenné, - qui ressemble à un surnom-, peut être perçu comme renvoyant à une reine de beauté et d'élégance, à la femme la plus remarquable de Djenné, du point de vue de sa noblesse et de sa beauté.

En somme, les éléments sur le physique des héros épiques peuls ne sont pas très fréquents dans les épopées. Accordant beaucoup plus d'attention aux faits glorieux des héros, les griots préfèrent se focaliser sur le récit des faits, des actions mémorables et des caractéristiques morales des personnages épiques.

Nous rencontrons néanmoins des indications sur les traits physiques de certains héros qui misent sur la beauté du personnage épique. Dans cette perspective, le griot, même s'il lui arrive d'évoquer un « défaut » physique d'un héros, utilise son art pour le minimiser, en y associant une qualité morale.

## 1.2. Les caractéristiques morales

Les épopées peules s'intéressent particulièrement à l'aspect moral du héros épique. Les valeurs morales incarnées au plus haut point par la figure du héros épique correspondent parfaitement à la poulâgou dont nous avons parlé dans les chapitres précédents. En effet, la poulâgou, code de conduite comportant des caractéristiques physiques et morales qui sont respectés par les Peuls, est le fondement de l'épopée peule.

Ce code de conduite dont certains aspects relèvent du sacré, est résumé par la formule que les Peuls ont tendance à utiliser pour jurer. Malgré la forte islamisation, les membres de cette ethnie continuent de jurer par la formule « xarameeji jeedîfî » (sept interdits) qui renvoie à la prière formulée par les Peuls, avant leur islamisation, devant le soleil « budâl yumeende » (la boule de la clémence). Cette prière se présente comme suit :

*Buudal yurmeende fudî.*

*Yo jam nyallu.*

*Haa dô cinyciryî ma kaadî*

*e min keddi e aadi min pirtaata.*

*Yoo jam nyallu haa to ciyîciiryê ma kaadî.*

La boule de la clémence s'est levée.

Que la journée soit paisible.

Jusqu'à la fin de ton parcours, nous restons fidèles

Tout bien sera partagé.

Que la paix règne jusqu'à la fin de ton parcours ».

Cette prière comporte l'essentiel des valeurs morales et des croyances qui fondent la poulâgou. Nous y retrouvons le courage, la fidélité, le sens de l'honneur, la justice et la solidarité.

Le personnage principal, le héros précisément, est chargé de les incarner parfois même de manière démesurée et de les défendre même au prix de sa vie. Ces valeurs déterminant des caractéristiques morales du héros épique peul sont nombreuses. Cependant, nous nous intéresserons aux plus significatives, en nous appuyant sur des exemples tirés de notre corpus.

Il s'agit des principales caractéristiques du héros épique en général qui sont adaptées de façon à ce qu'elles deviennent une sorte de spécificité du héros de la poulâgou : le courage, la générosité, le sens de l'honneur et la transgression.

### *1.2.1. Le courage*

Nous pouvons affirmer d'emblée que le courage fait partie des principales conditions qui définissent le statut d'un héros épique.

Il est devenu courant de faire les éloges d'un Peul dans le milieu des Wambâbé ou des griots de leurs voisins des autres communautés linguistiques, en récitant ces expressions : « Pullo hulataa ! Pullo fenataa ! Pullo suusaa gacce ! » : « Un Peul ne connaît pas la peur ! Un Peul ne ment pas ! Un Peul a peur de la honte ! ».

Ces expressions devenues classiques, sans être exhaustives, permettent de cerner la personnalité du héros épique. Le courage fait partie des caractéristiques du héros épique peul, largement développées dans les épopées déclamées par les griots.

Dans la devise, on peut percevoir la mise en avant du courage du personnage dont les actions fonctionnent comme une illustration, une démonstration de la vaillance du héros épique.

La devise verbale est en effet un élément très important pour comprendre le héros épique. Autant que l'air musical, la devise fait l'objet d'une recherche rigoureuse, comme par exemple celle initiée par Guêladio Ham-Bodédio (Aminata Wane : 2016).

La devise de ce héros, « Peul à Ségou, Bambara à Kounâri », traduit une certaine idée de conquête, d'emprise sur les territoires peuls et Bambaras. Tout en mentionnant son ménage tumultueux entre lui et Téning, la fille de Da Monzon, le roi de Ségou, cette devise fait état du caractère provocateur de Ham-Bodédio vis-à-vis de ses contemporains, en refusant de parler la langue peule au Mâssina et bambara à Ségou, alors qu'il comprend les deux langues.

Silâmaka se voit attribuer une devise qui évoque son bellicisme et sa domination sur son peuple, par Oumar Ciré Guissé. La devise « Silâmaka Êro, Êro Silamâdji ndôndé », tout en

jouant sur le rythme et les sonorités (allitérations et assonances), renvoie aux armes et à la rapidité avec laquelle ce héros mobilise ses troupes pour le combat. Le nom de Silâmaka signifie « le sabre ».

Par ailleurs, le héros épique peut affronter le danger sans aucune forme d'hésitation ou de faiblesse. Son courage frise la témérité.

Ainsi, à peine sorti de l'adolescence, Samba Guélâdio Diêgui affiche ses ambitions devant son redoutable adversaire, Konko Boûbou Moûssa, détenteur du pouvoir, de la force publique.

<i>O jibinaama ko o cukalel,</i>	Depuis le bas âge <sup>215</sup> ,
<i>Alla ena hokki mbo bernde ndee ena tiidi.</i>	Son cœur est dur <sup>216</sup> .
<i>Ko o jaambaaro,</i>	Il est courageux,
<i>75. O mbo ñawndii.</i>	75. Il est protégé mystiquement.
(...)	
<i>O wii mbo : « Baaba Sewi ? »</i>	Il lui dit : « Père Séwi ? »
<i>O wii mbo : « Naam ! »</i>	Il lui dit : « Oui ! »
<i>O wii : « Njid-mi ko heptude laamu</i>	Il lui dit : « Je veux récupérer
<i>baaba am nguu.</i>	le trône de mon père.
(...)	
<i>140. O wad i delegaasiyoŋ<sup>217</sup>,</i>	140. Il constitue une délégation,
<i>O wii o mbo salminoyaa baaba makko Konko.</i>	Il dit qu'il va saluer son père Konko.
(...)	
<i>O wii mbo : « Naam ! »</i>	Konko lui répondit : « Oui ! »
<i>O wii mbo : « Mo mi artu doo noon,</i>	Il lui dit : « Je reviendrai ici,
<i>Ko no sa mi artii doo,</i>	Mais si toutefois je reviens ici,
<i>Ngarantu mi ko lefol baaba am.</i>	Ce sera pour récupérer la couronne de mon père.
<i>170. Kadi mi bettaani ma,</i>	170. Aussi je ne t'ai pas surpris,
<i>Mi tintinii ma ».</i>	Je t'ai averti <sup>218</sup> ».

Comme le montre cet exemple, Samba Guélâdio n'a pas hésité à trouver son adversaire qui voulait le tuer depuis sa naissance dans sa propre demeure pour lui déclarer ouvertement la guerre. Quand on sait que Konko a tué son propre frère ou cousin<sup>219</sup> pour régner, on peut mesurer les risques que le héros téméraire encourt en faisant cette déclaration de guerre spectaculaire.

<sup>215</sup>Le griot doit se tromper car il dit littéralement : « il est né enfant » ; ce qui n'a pas de sens. Il aurait pu dire : « Gila o mo woni cukalel » ou « Gila ko o cukalel », pour signifier : « depuis son enfance ».

<sup>216</sup>En poulâr, pour parler de quelqu'un qui est courageux ou résistant, on dit que « son cœur est dur ».

<sup>217</sup>Déformation du mot français « délégation ».

<sup>218</sup>Corpus, *Epopée de Samba Guélâdio*, vv. 72- 171.

<sup>219</sup>Selon les versions, Konko et Guélâdio, le père de Samba sont des frères ou des cousins. Les Peuls et beaucoup de sociétés ouest africaines ne font pas de différence entre frère et cousin, comme ils ne font pas de différence entre oncle paternel et père, du moins dans l'appellation.



De même, El Hadj Omar est surnommé « Kodò subaka jom wuro naange e hoore » (Etranger le matin et propriétaire du village lorsque le soleil est au zénith) pour marquer son courage et sa puissance.

Ce surnom qui fonctionne comme une devise renvoie à son caractère de conquérant, notamment à la rapidité avec laquelle il prend possession d'une localité, en destituant un dirigeant. Les exemples ne manquent pas dans notre corpus, où ce guide religieux, en même temps redoutable chef de guerre, conquiert un pouvoir en éliminant un adversaire qui refuse d'adhérer à la religion musulmane.

### 1.2.2. *La générosité*

La générosité occupe une place centrale dans les caractéristiques morales du héros épique peul. Le don fonctionne de manière très réglementée dans la société peule. Il obéit à un certain nombre de critères stricts, en rapport avec la hiérarchisation et les positions des uns et des autres dans l'échiquier social. Ainsi, on donne ou reçoit selon son appartenance à telle ou telle caste. Généralement, il y a des castes qui donnent et d'autres qui reçoivent.

Cette forme d'organisation du don est évoquée dans l'épopée. En tant que valeur fondamentale de la poulâgou, la générosité est incarnée au plus haut niveau par le héros épique.

Dans l'épopée de Guélâdio contre Mâbal, Silâmaka rappelle son hôte Guélâdio à l'ordre, lorsque celui-ci refuse de s'acquitter de son devoir de donner à la femme diawando. D'ailleurs, c'est de là qu'est parti le conflit entre les deux héros de la poulâgou qui ont échangé des propos durs. Suite à la confrontation verbale entre Silâmaka et Guélâdio, le griot du premier, Mâbal, décide d'entrer en scène et de se donner comme objectif de pousser le second à renoncer à sa promesse de ne plus donner durant les sept prochaines années.

Dans ces situations, le griot, compte tenu de sa position sociale et de sa relation avec le héros épique, est le personnage le mieux indiqué pour faire fléchir Guélâdio, et surtout pour l'amener à revenir sur une promesse faite devant un public.

*Dewel jaawanndo ummii*

*Takkii Gelaajo Hambodéejo:*

*“Gelaajo, mbda yidi*

*cimminaa mi heen”.*

*O wii: “Mi waawa!”*

*215.Dewel jaawanndo kadi wiiti mbo:*

La femme Diawando<sup>220</sup> se leva.

S'approcha de Guélâdio Ham-Bodêdio :

« Guélâdio, je veux que tu me donnes  
de quoi fumer ».

Il dit : « Je ne peux pas ! »

215.La femme diâwando lui répéta :

---

<sup>220</sup>La femme Diawando est très fréquente dans les récits peuls (contes et épopées)<sup>220</sup> où elle joue le rôle d'intrigante. Le groupe des Diawando est considéré dans la société peule comme un groupe composé de personnes rusées qui jouent souvent le rôle de diplomates, de courtisans et de conseillers des rois.

“*Gelaajo, mboda yidi meennaa*

Vous me fatiguez trop<sup>221</sup> ».

Cette réaction agressive de Guélâdio, violant manifestement et publiquement le code de conduite peul, ne peut laisser Silâmaka indifférent.

Celui-ci ne tarde pas à intervenir pour tenter de raisonner son hôte, en lui rappelant une règle qui oblige tout Peul à répondre favorablement à une sollicitation d’une personne issue de la caste de Nyenbé.

*O wii: “Hii jam Gelaajo,  
Ndeke dimo ena joodoo  
wiya mi rokkaani!”*

Il dit : « Hi jam<sup>222</sup>Guélâdio,  
(Je ne savais pas qu’) Un noble pouvait  
refuser de donner !<sup>223</sup>

Comme l’on pouvait s’y attendre, l’intervention de Silâmaka augmente la colère de Guélâdio. Désormais, un conflit est né entre les deux ; ce qui les pousse à faire des promesses contradictoires. En effet, lorsque Guélâdio jure de ne plus donner durant les sept années à venir, Silâmaka prend le contre-pied en promettant de répondre favorablement à toute sollicitation durant la même période.

Ainsi, le prétexte du conflit est trouvé, et Mâbal, le griot de Silâmaka, apparaît comme le mieux placé pour user du pouvoir de la parole afin de vaincre l’orgueil de Guélâdio. Par la même occasion, il défend sa corporation qui vit des dons venant des nobles peuls.

La remise d’un lot important de cadeaux par Guélâdio à Mâbal qui clôt l’épopée met la générosité au centre de la relation du trio Guélâdio, Silâmaka et Mâbal.

S’agissant de l’épopée de Samba Guélâdio, le héros éponyme ne se fait pas remarquer par le don. Il est beaucoup plus une figure qui ne se soucie pas tellement du respect des conventions sociales. Samba apparaît en ce sens comme une sorte d’anti héros qui n’hésite pas à terroriser son peuple, à transgresser, allant même jusqu’à tuer sa vache préférée et les troupeaux de ses concitoyens (I. Corra : 1992).

Ce comportement cruel de la part du héros dênnyanké s’explique sans doute par sa situation d’un personnage menacé depuis sa naissance, obligé de se laisser déguiser en fille pour échapper à son adversaire. Samba, fils posthume de son père Guélâdio, évincé du pouvoir par Konko Boûbou Moussa, doit faire preuve d’une bravoure et d’une intransigeance sans faille afin de pouvoir vaincre son redoutable adversaire.

---

<sup>221</sup> Corpus, *Epopée de Guélâdio contre Mâbal*, vv. 211-219.

<sup>222</sup> Interjection qui traduit l’étonnement.

<sup>223</sup> Corpus, vers 222-223.

Dans la version que nous avons recueillie, c'est Konko qui a posé l'acte de générosité à travers son hospitalité envers Samba, malgré leur hostilité. En cela, il respecte l'une des règles sociales chez les Peuls qui consiste à recevoir correctement un hôte, même s'il s'agit d'un ennemi. Il s'inscrit dans la même lignée que Samba qui lui rend visite pour accomplir son devoir de fils envers son père. Cette relation père-fils est aussi apparue lors du combat final entre les deux personnages, au cours duquel Samba laisse à son adversaire la primeur de choisir la manière de procéder.

Quant à El Hadj Omar, en tant que héros religieux, sa générosité se manifeste plutôt en matière de savoir. Dans la version que nous avons recueillie, ce héros formule des prières pour certains personnages afin de les aider à réaliser des projets importants.

Il faut noter également que la religion musulmane dont il véhicule les valeurs empêche le croyant de donner de façon spectaculaire, contrairement au héros peul traditionnel qui donne très souvent publiquement, lors de veillées animées par les griots dont les paroles sont destinées à flatter son orgueil, dans le but de le pousser à la surenchère.

En somme, la générosité est très importante chez le héros épique peul. En donnant, celui-ci perpétue en même temps un élément incontournable dans le code de conduite peul, la poulâgou.

Certains héros, par goût de la transgression, viole délibérément cette valeur fondamentale, incontournable dans le maintien de l'organisation sociale peule, mais finissent toujours par revenir à la raison.

Le système épique peul connaît aussi des héros qui incarnent de nouvelles valeurs qui ne sont pas toujours compatibles avec celles de la poulâgou. Il s'agit des héros comme El Hadj Omar, Thierno Souleymane Bâl, Cheikhou Amadou, qui sont des figures maraboutiques qui doivent faire preuve de retenue afin de se conformer aux exigences de l'Islam. De ce point de vue, même s'ils donnent, ils sont tenus de le faire discrètement. Concernant ces types de héros, la générosité se manifeste beaucoup plus dans le domaine du savoir.

### *1.2.3. Le sens de l'honneur*

Le héros épique peul a un sens de l'honneur très marqué qui se retrouve à travers ses actes et paroles ou les formules destinées à décrire ses caractéristiques les plus remarquables, comme par exemple la devise.

Ce n'est pas par hasard que la devise de Boûbou Ardo Galo « nyaamata gacce galo », que l'on traduit d'habitude par « ne boit pas l'opprobre » soit l'une des plus célèbres et, surtout celle qui semble être adoptée de manière générale.

Lors de l'enregistrement de l'épopée de Boûbou Ardo Galo à Paris<sup>224</sup>, Oumar Ciré Guissé a expliqué le sens que ce héros lui-même donne à sa devise. En effet, Oumar Ciré nous explique que, répondant à des questions relatives au sens de sa devise, Boûbou Ardo Galo la met en rapport avec la honte qui se trouve dans le fait de revenir sur une promesse de don adressée à des griots. Pour ce héros, un noble doit respecter sa parole, quelles que soient les circonstances.

En effet, le respect d'un engagement, d'une promesse, constitue la trame du récit qui oppose Silâmaka et Guélâdio Ham-Bodêdio, par l'entremise de Mâbal Adjï Goûro Mâlado qui sont tous animés par un sens élevé de l'honneur.

Guélâdio, Silâmaka et Mâbal ont en commun le fait que personne ne veut revenir sur la parole donnée publiquement. Finalement, l'épopée, en tant que genre littéraire qui tient compte de l'équilibre social si tous les héros appartiennent à la même communauté, s'est déroulée de sorte que toutes les parties prenantes s'en sortent victorieuses.

En outre, si Samba Guélâdio Diêgui tient coûte que coûte à récupérer le trône de son père des mains de Konko Boûbou Moûssa, c'est surtout parce qu'il en fait une question d'honneur.

Ce sens de l'honneur fait partie des stimulants de ce héros qui s'est révolté de manière très précoce pour venger son père et retrouver ainsi sa dignité en tant qu'héritier légitime du trône.

D'ailleurs, dans ses chansons dédiées à ce héros, Bâba Mâl reprend une formule courante qui exprime la légitimité de Samba à diriger le Foûta Tôro<sup>225</sup>.

Ainsi, ce héros s'est révolté très jeune, avant de réunir par la suite les conditions de se mettre en face de son oncle pour le détrôner, à la suite de la bataille de Bilbassi.

Concernant El Hadj Omar, compte tenu de son statut de guide religieux, il se garde d'extérioriser ses sentiments pour être conforme à son statut de « Sunnite<sup>226</sup> » qui prône la retenue en toutes circonstances. Son mysticisme rend moins perceptible tout ce qui rappelle certaines valeurs de la poulâgou comme le sens aigu de l'honneur qui rappelle la période antéislamique et les religions traditionnelles, animistes, aux antipodes des dogmes de la religion musulmane.

Par contre, dans la version sur laquelle nous travaillons, sa farouche volonté de neutraliser le redoutable adversaire Karounka Diawara peut être assimilée à une question d'honneur. Il va

---

<sup>224</sup> En plus de l'épopée de Guélâdio contre Mâbal, Oumar Ciré nous a raconté aussi l'épopée de Boûbou Ardo Galo.

<sup>225</sup> « Laamu koy so tooli tottee jeynood, jey ko Sammba Gelaajo Jeegi » (Si le pouvoir est vacant, remettez-le à son propriétaire qui est Samba Guélâdio Diêgui).

<sup>226</sup> L'un des plus grands courants religieux de l'Islam qui prône le respect de la « Sunna », la tradition du Prophète Mohamed.

même jusqu'à solliciter le Peul Ardo Aliou Ndiéréby pour que celui-ci mette à contribution ses connaissances traditionnelles, pourtant reléguées au second plan depuis l'arrivée de l'Islam.

La fin de cette version est très symbolique. Elle rappelle à bien des égards la mort de Silâmaka qui fait suite à une longue période de résistance face au roi de Ségou, le puissant Da Monzon, pour sauver l'honneur de son père, obligé de payer l'impôt au roi bambara (Christiane Seydou : 1972).

Sa mort est perçue comme une occasion pour les griots d'en faire un héros reconnu aussi bien en milieu peul que chez les Bambaras.

La mort de Karounka engendre des éloges de la part des griots bambaras qui la rendent glorieuse en la transformant en une célébration de la résistance et de l'honneur.

<i>« Doon woni hanƙadi Jaareewbe ina mbiya mbo :</i>	C'est ainsi que le « Jaareebe » lui disaient :
<i>Jaawara dikko,</i>	Diâwara l'aîné,
<i>A naawaani gacce laakara</i>	<i>Tu n'as pas amené la honte dans l'au-delà</i>
<i>Aan gooto hebi habde e Sayku</i>	<i>Toi seul a eu à se battre contre Saykou</i>
<i>Umar duubi joy ».</i>	<i>Oumar durant cinq ans<sup>227</sup> .</i>

Ces propos sont assez révélateurs du culte de l'héroïsme que l'on rencontre chez plusieurs peuples de l'Afrique subsaharienne comme les Mandingues, les Wolofs, les Peuls, etc. Ce qui importe ici, ce n'est nullement la victoire mais surtout les valeurs intrinsèques de communautés qui, malgré leur adhésion à l'Islam et au Christianisme, continuent d'admirer les héros qui représentent leur passé enfoui dans leur tréfonds et qui a besoin de stimulants pour se réveiller.

#### 1.2.4. *La transgression*

La transgression est un thème transversal dans l'épopée peule. Elle constitue un important motif de déclenchement de conflit entre deux héros peuls qui ont relativement le même niveau d'héroïsme et qui représentent tous les deux, chacun à sa manière, les valeurs de la poulâgou.

L'épopée de Goumalo contre Guélel (Mamadou Lamine Ndaïdé : 1983) en est une parfaite illustration, dans la mesure où elle met aux prises deux héros peuls qui représentent chacun une facette de la même culture.

L'épopée de Guélâdio contre Mâbal abonde dans le même sens. Ces deux épopées, en relatant de façon équilibrée la confrontation entre des personnages qui transgressent (Goumalo

---

<sup>227</sup> Corpus, *Epopée d'El Hadj Omar Tall*, vv. 1849-1852.

et Guélâdio) et d'autres qui rétablissent l'ordre social (Guélel et Silâmaka), accordent une grande importance aux héros qui outrepassent les règles sociales.

La fin du conflit, qui ne connaît pas de vainqueur, est une manière habile de procéder que le genre épique utilise pour aboutir à une sorte de compromis qui permet à la société de garder intactes toutes ses valeurs cardinales.

Samba Guélâdio Diêgui, le héros dênnyanké le plus célèbre, l'un des plus connus du monde peul, est pourtant un grand transgresseur qui se soucie peu de la morale ou du socialement correct.

Depuis son enfance, il a toujours posé des actes d'une violence inouïe, allant même jusqu'à terroriser les honnêtes citoyens en tuant leurs animaux domestiques (Issagha Correra ; 1992).

Dans notre version, il se bat contre son propre oncle ou père, selon la conception traditionnelle de la parenté que nous avons expliquée ci-dessus, et son griot attitré, Séwi Malal Layane, a l'âge de son père.

Malgré son discours insistant sur le respect qu'il voue à son adversaire, il lui inflige lui-même une mort atroce, en lui cassant plusieurs parties de son corps.

De son côté, les actes posés par El Hadj Omar sont perçus comme de la transgression des règles de bon voisinage par ceux qui décident de faire de la résistance, comme Karounka Diawara.

Nous avons signalé ci-dessus que sa devise « étranger le matin et propriétaire du village quand le soleil est au zénith », traduit la rapidité avec laquelle il conquiert un village ou un royaume.

Par ailleurs, pour venir à bout de Karounka Diawara, ce héros a fini par revenir aux connaissances ancestrales de plus en plus abandonnées parce qu'incompatibles avec les valeurs de la religion musulmane.

C'est même grâce à ces connaissances soigneusement conservées que son compagnon Ardo Aliou Ndiéréby a trouvé la formule magique contre Karounka, en passant par sa femme qui lui a livré les secrets de son mari, suite à une promesse non respectée d'ailleurs.

Cependant, il importe de noter qu'El Hadj Omar justifie tous les actes qu'il pose par la religion. Il prend le soin de faire une retraite spirituelle ou de consulter les livres de la charia pour savoir ce qu'il est convenu de faire face à une situation donnée.

Nous pouvons retenir que le héros épique peul incarne plusieurs valeurs physiques et morales. Ces valeurs, malgré leurs différences relatives, appartiennent toutes à la poulâgou qui comporte un ensemble de caractéristiques physiques et morales que partagent les membres de la société peule.

## **2. Dans la chanson**

Nous verrons dans les sous chapitres qui suivront la façon dont la chanson traite les caractéristiques physiques et morales du héros épique peul.

### **2.1. Les caractéristiques physiques**

La chanson en général n'insiste pas sur les caractéristiques physiques des personnages. Dans notre corpus de chansons, les seules références aux traits physiques se retrouvent dans la chanson « Bîgal Djenné ».

Celle-ci se présente comme la femme la plus belle de la contrée, objet de tiraillements de tous les peux du Mâssina qu'elle a su mettre en compétition pour obtenir sa main.

Sur ce plan, le titre de la chanson donne une idée du physique de Bîgal, qui peut être qualifiée de reine de beauté. En effet, Bîgal est dérivé de Wîgué. C'est le nom d'une jeune vache, qui est devenu un prénom porté par des femmes peules.

La femme convoitée est ainsi doublement favorisée ; d'abord parce qu'elle porte un prénom qui évoque la beauté ; ensuite par le fait qu'elle en représente la forme la plus grande, la plus achevée (Bîgal). Il est même possible que Bîgal soit un surnom qu'on lui a donné, pour faire allusion à sa position sociale, à son rang de plus belle ou de plus distinguée femme de Djenné.

### **2.2. Les caractéristiques morales**

A l'instar de l'épopée, la chanson insiste sur les caractéristiques morales du héros épique peul. Nous allons voir comment les caractéristiques que nous avons relevées dans l'épopée sont traitées par la chanson.

#### *2.2.1. Le Courage*

Le courage est une caractéristique du héros épique reprise par la chanson. Dans la chanson « Samba Guéladio Diégui », Saydou Thiam décline les origines du héros, en rappelant son appartenance à la caste guerrière des « Thiédo Mbégnougana », composée de professionnels de la guerre souvent assimilés à la dynastie des Tondjons<sup>228</sup> qui dirigea le Foûta d'une main de fer.

Le même chanteur insiste beaucoup sur sa vaillance, en utilisant le terme « jaambaaro » qui désigne une personne courageuse.

---

<sup>228</sup> Voir le chapitre sur l'histoire du Foûta Tôro.

Bâba Mâl confirme Saydou Thiam, en renvoyant le héros à ses origines dênnyanké (Koly Ténguella)<sup>229</sup>.

De ce point de vue, les deux chanteurs confirment le griot Boun Guissé qui, dans son récit épique de l'histoire de Samba Guélâdio Diêgui, souligne sa double appartenance à la catégorie sociale des Sebbé et des Dênnyanké.

*O mbo jogii koyngal Deeniyankooobe.  
Baynge keddiido oo koo Ceddo.*

Il est en partie Dênnyanké.  
D'un autre côté, il est Thiédo<sup>230</sup> ».

Cette double appartenance à deux grandes dynasties conquérantes et guerrières qui marquèrent la vie politique et militaire du Foûta Tôro, confère à Samba des qualités morales quasiment naturelles ; surtout que, comme nous l'avons démontré dans le chapitre sur les origines familiales du héros épique, dans l'imaginaire populaire, les critères de naissance déterminent en grande partie la personnalité du personnage principal de l'épopée.

Dans sa chanson sur El Hadj Omar, Saydou Thiam souligne son engagement, sa détermination et son courage, en donnant le nombre d'années qu'il a passées à livrer des batailles.

*Capandé joy e tati ndungu  
Sayku fellii diine.*

Pendant cinquante trois ans  
Saykou s'est battu pour la religion<sup>231</sup>.

Le chiffre donné par le chanteur fonctionne comme une hyperbole, si l'on tient compte du nombre d'années qu'El Hadj Omar a passées à combattre depuis qu'il a commencé la phase active de sa mission d'islamisation du Soudan occidental, vers 1850, jusqu'à sa disparition en 1864 à Bandiagara.

Ceci est d'autant plus vrai qu'il informe sur la durée de la guerre entreprise par ce héros et sous-entend sa capacité de résistance et sa bravoure.

Plus loin, il renchérit avec la formule « Jaambaraagal diine Sayku » (Le courage religieux de Saykou.) pour symboliser aussi bien le courage du héros que le domaine dans lequel celui-ci s'inscrit.

La chanson « Bîgal Djenné » ne fait pas directement allusion au courage mais le suggère à travers la participation de Guélâdio à une compétition qui réunit tous les héros du Mâssina.

---

<sup>229</sup> Voir le chapitre sur le contexte historique du Foûta Tôro.

<sup>230</sup> Corpus, *Samba Guélâdio*, version de « Yonto Leydi », vv. 63-64. Thiédo (*Ceddo*) : classe guerrière du Foûta Tôro et des royaumes wolofs voisins.

<sup>231</sup> Corpus, *Târa*, version de « Yonto Leydi », vv. 38-39.



Par contre celle de « Yéro Mâma », bien qu'elle soit brève, porte essentiellement sur le courage du héros. Les paroles du chanteurs Seydou Pam qui reviennent comme un refrain, se rapportent à sa puissance militaire (armes) et à sa bravoure (guerrier).

Le courage du héros épique peul est une caractéristique reprise de manière importante dans la chanson.

### 2.2.2. *La générosité*

La générosité du Peul envers certaines castes, surtout celle des Nyênbé, est une des exigences de la poulâgou. La prière que nous avons citée ci-dessus, présente le partage comme une condition sine qua none pour une bonne socialisation du Peul.

Les chansons de notre corpus reviennent sur cette valeur qui détermine très souvent les rapports entre les personnages épiques.

La chanson Bîgal Djenné tourne autour de la générosité qui a permis à Guélâdio de sortir vainqueur de la compétition organisée pour obtenir la main de la femme convoitée.

C'est grâce à la générosité de Guélâdio qui, contrairement aux autres candidats, a accepté de partager sa nourriture avec le chien, que l'animal lui a indiqué le campement de Bîgal.

Quant à la chanson de Saydou Thiam sur El Hadj Omar, le refrain « Seyku Taal jaaraama » (Merci à Seykou Tâl), traduit une certaine générosité du héros épique religieux. Cette générosité ne s'estime pas forcément en termes de dons en nature, mais en rapport avec les sacrifices qu'il a consentis pour propager la religion musulmane, dont les Peuls se réclament être les propagateurs en Afrique noire.

Il convient de rappeler que la chanson « Târa » a été créée par les griots bambaras pour rendre hommage à la générosité de Macky, fils d'El Hadj Omar.

C'est par la suite que cet air est utilisé pour chanter son père et, ensuite, il est devenu comme l'hymne de la classe maraboutique des Tôrôbé.

Dans le même ordre d'idées, nous pouvons considérer la mention de la richesse de Yéro Mâma (Yéro Mâma le riche) comme une façon de suggérer sa générosité. Il est clair que si les griots chantent la richesse d'un Peul, c'est parce que celui-ci n'a pas dérogé à la règle qui consiste à les couvrir de dons.

Comme nous l'avons suggéré dans le chapitre de l'épopée sur ce thème, Samba Guélâdio se présente comme un héros qui outrepassé volontairement et, peut-être par sentiment de révolte, les conventions sociales qui n'entrent pas dans sa vision du monde.

A bien des égards, il se présente comme un personnage transgresseur de l'ordre social établi, sans que cela ne puisse remettre en cause son statut de héros de la poulâgou.

### 2.2.3. *Le sens de l'honneur*

Dans la culture peule, l'honneur est une valeur largement partagée par toutes les couches sociales. Il est à la base de l'essentiel des actes posés par le héros épique.

Cette valeur se retrouve également dans la chanson épique.

Dans « Bîgal Djenné », la belle femme dont l'orgueil est flatté par un Diawando se fixe comme objectif de rassembler tous les hommes importants de la zone. La réussite de ce pari devient une question d'honneur, de fierté et d'orgueil pour elle.

*Jaawando makko wii mbo :  
« A yonntii areede,  
Hay gooto araani jennga.*

Son Diâwando lui dit :  
Il est temps que tu sois fréquentée,  
Personne n'est venu te convoiter<sup>232</sup>.

Comme ces vers le laissent apercevoir, Bîgal ne peut rester insensible aux propos de son Diawando qui lui rappelle sa condition de célibataire qui tarde à recevoir des prétendants.

Bîgal est obligé de réagir afin de prouver que cette situation relève de son propre vouloir et qu'elle peut la changer si elle en a la volonté.

C'est ce que le chanteur exprime à travers l'expression « Que le sang peul est fort ! », pour montrer que Bîgal représente toute une communauté.

La suite de la chanson sera la démonstration de force de Bîgal qui convoque tous les preux du Mâssina à participer à une grande compétition pour devenir son époux.

Les héros qui sont venus répondre à son invitation et surtout participer à la compétition, feront de la victoire une question d'honneur. Toute défaite sera vécue comme une honte, un échec public devant ses paires.

Ainsi, le fait que la compétition soit organisée sous forme d'un jeu de hasard, est une façon de préserver l'honneur des perdants qui ne sentiront pas leur héroïsme, leur courage remis en cause par une défaite.

Samba Guélâdio est l'un des héros de notre corpus qui se situe dans une posture de préservation de son honneur. En effet, il doit laver l'affront que son oncle Konko à fait subir à son père, en récupérant la couronne.

---

<sup>232</sup> Corpus, « Bîgal Djenné », vv. 22-24.

Cette situation met Samba dans une dynamique de résistance et de conquête, depuis sa tendre enfance.

Bâba Mâl explique bien cette question d'honneur qui anime le héros épique peul, particulièrement Samba Guélâdio, à travers ces vers :

<i>Allaa suran jaambaaro</i>	Que Dieu préserve un guerrier
<i>waddee ko anyaa koo,</i>	de faire ce qui est prohibé,
<i>So maayde maayde hersiniingel.</i>	C'est mourir d'une honteuse façon.
<i>30. Maayde dow leesoo ;</i>	30. Mourir dans un lit <sup>233</sup> ;
<i>Bojji sukaabe kaccaali nayeebe.</i>	Les pleurs des enfants (et) les plaintes des vieillards <sup>234</sup> ».

Pour le héros peul, même la mort devient une question d'honneur, dans la mesure où celle-ci doit refléter son statut de guerrier, de combattant qui doit mourir dans les champs de bataille et non au village, dans son lit.

#### 2.2.4. *La transgression*

De tous les héros de notre corpus, Samba Guélâdio Diègui et Guélâdio Ham-Bodêdio incarnent le plus la transgression.

Dans l'épopée, tandis que Guélâdio refuse de sacrifier à une convention sociale importante, le Don, Samba Guélâdio déclare ouvertement la guerre et de façon prématurée à son oncle.

La chanson confirme surtout la transgression de Samba Guélâdio, en le mettant face à son oncle Konko Boûbou Moûssa.

Même sur ce plan, Samba bénéficie de circonstances atténuantes qui le placent dans une posture défensive face à un adversaire qui cherche à l'éliminer depuis sa naissance.

Cela n'enlève en rien le caractère foncièrement transgressif de ce héros qui pousse l'outrecuidance jusqu'à tuer sa vache préférée, au moment où celle-ci lui manifeste de l'affection (I. Correra : 1992).

A l'instar de Guélâdio et de Samba Guélâdio, Silâmaka est aussi un héros transgresseur.

Dans plusieurs versions épiques, ce héros se montre transgressif, en violant les règles de bienséance et en refusant de respecter les lois qui régissent les rapports entre un royaume dominant et ses dépendances.

---

<sup>233</sup> Les guerriers peuls considèrent comme une honte le fait de mourir dans sa chambre. Pour eux, un guerrier, un homme en général, doit mourir dans la brousse ou précisément dans un champ de bataille.

<sup>234</sup> Corpus, « Samba Guélâdio », version de Bâba Mâl, vv. 28-31.

En guise d'exemple, nous pouvons citer l'assassinat du féticheur et de tous ceux qui sont intervenus dans la confection d'un talisman d'invulnérabilité pour lui et son compagnon Poullôri, et le refus de payer l'impôt au royaume de Ségou (Christiane Seydou : 1972).

Quant à El Hadj Omar, comme nous l'avons déjà souligné, son statut de guide religieux lui impose une certaine retenue qui fait que les actes qu'il pose franchissent rarement le niveau de la démesure et de la transgression, du moins, du point de vue traditionnel et religieux qui fonde ses actions.

Cependant, d'un autre côté, son arrivée sur un territoire étranger en s'y implantant par la conquête, est perçue comme une transgression, surtout par les populations vaincues.

Au demeurant, les héros de notre corpus, à l'image des héros peuls en général, pratiquent la transgression. Celle-ci est beaucoup plus perceptible dans l'épopée que dans la chanson.

L'étude des caractéristiques du héros épique peul dans l'épopée et dans la chanson nous permet de dégager le profil de ce personnage central de l'épopée.

Ce personnage doit incarner physiquement et moralement les caractéristiques les plus déterminantes pour définir le type de héros qui peut représenter la communauté peule.

En effet, celui-ci est un homme doté d'atouts physiques qui lui permettent de répondre aux canons esthétiques de la société peule qui met en exergue la beauté et l'élégance. Le héros peul est souvent présenté dans les récits comme un être d'une beauté exceptionnelle, capable de séduire n'importe quelle femme (Mamadou Lamine Ngaïde : 1983).

Exceptionnellement, un héros épique peul peut avoir des limites au niveau physique mais le griot trouve un moyen habile de transformer ce « défaut » en une qualité morale, favorable au personnage.

Au niveau moral, le héros épique conserve les mêmes valeurs que celles qui sont reconnues et acceptées par toute la société au sein du concept de la poulâgou qui regroupe des caractéristiques physiques et morales permettant d'identifier un Peul.

L'épopée, comme la chanson, insistent sur les aspects moraux du héros peul que sont, entre autres, le courage, la générosité et le sens de l'honneur.

Certains comportements du héros épiques peul peuvent ressembler à des contre-valeurs, si l'on ne tient compte dans l'analyse que des aspects subversifs et transgressifs. En général, ce qui importe, c'est surtout ce qui est suggéré à travers ces actes qui frisent la démesure.

L'essentiel est que la société retrouve dans ces types de comportements un certain nombre de valeurs fondamentales. Lorsque Samba Guélâdio ou Ham-Bodêdio transgressent, respectivement en maltraitant leurs concitoyens et en refusant de donner à une femme diawando

puis à un griot, les auditeurs du texte épique ou de la chanson n'y voient que le courage de faire face à toute une communauté.

Au niveau de la chanson, nous notons la quasi-absence de portraits physiques du héros. Cela est lié essentiellement à la nature de la chanson qui se doit d'être brève, d'une durée qui ne favorise pas la prise en compte des détails. Elle va directement aux faits, en ne retenant que les éléments qui, par leur seule évocation, permettent de comprendre l'histoire du héros.

La chanson fonctionne comme une synthèse de cette histoire, par évocation des faits, des lieux et des noms de personnages déterminant dans la compréhension globale de la vie du héros.

Elle accorde également une attention toute particulière aux formules et expressions comme la devise du héros.

## Conclusion

Nous avons procédé à une analyse de la figure du héros épique peul dans l'épopée et la chanson traditionnelle et contemporaine du Foûta Tôro, en nous appuyant sur un corpus composé d'épopées et de chansons, complété par des publications en rapport avec notre sujet. Dans la première partie nous donnons des informations ayant trait à la collecte et à la présentation du corpus. Nous avons reconstitué les deux collectes d'épopées et de chansons de héros du Foûta Tôro et de ceux du Mâssina attestés au Foûta Tôro.

Sur cette base, il nous apparaît que les héros épiques peuls qui font l'objet de chansons ne sont pas nombreux. Compte tenu des résultats de notre collecte, nous avons décidé d'étudier quatre héros épiques dans deux régions: Samba Guélâdio Diêgui et El Hadj Omar (Foûta Tôro) et Guélâdio Ham-Bodêdio et Silâmaka (Mâssina).

La deuxième partie fait une étude de l'épopée et de la chanson, en tant que deux genres littéraires très présents au Foûta Tôro.

Nous avons démontré que ce sont des genres de la littérature orale qui sont omniprésents dans cette zone, étant donné qu'ils impliquent l'ensemble de la communauté et apparaissent dans les activités quotidiennes les plus importantes.

Pour chaque genre, nous avons procédé à une définition et à une étude typologique, en rapport avec la conception des populations peules en général, de celles du Foûta Tôro en particulier.

Ensuite, nous avons analysé les caractéristiques de l'épopée et de la chanson traditionnelle et contemporaine, en nous appuyant sur les éléments qui interviennent dans la performance, en l'occurrence l'émetteur, le récepteur et les circonstances de performance.

Nous avons démontré que tous ces éléments sont étroitement liés et dépendent largement de l'organisation de la société en catégories socioprofessionnelles, plus connues sous l'appellation de caste.

Cette étude sur les deux genres littéraires oraux est précédée par une présentation du contexte historique et social des épopées et chansons de notre corpus. Cela nous a permis de mettre l'accent sur le monde peul où ces deux genres sont présents, tout en insistant sur le Foûta Tôro et le Mâssina. Nous avons découvert la diversité et la richesse de l'épopée et de la chanson peules, surtout celles du Mâssina et du Foûta Tôro.

La présentation des zones à forte présence peule qui enregistrent le plus d'épopées met en relation les caractéristiques de ce genre et les spécificités du Foûta Tôro, du Djolof, du

Fouladou, du Fouta Djalon et du Mâssana ; l'Adamaoua étant un territoire où la déclamation des épopées est interdite par les dirigeants de la théocratie instaurée au début du 19<sup>e</sup> siècle, qui les considéraient comme antinomiques aux préceptes islamiques.

Nous avons en outre découvert que les épopées les plus reprises par les griots du Foûta Tôro sont celles du Mâssina et du Djolof, qui sont aussi connues que celles mettant en scène des héros de la zone comme Samba Guélâdio, El Hadj Omar, etc.

Quant à la chanson, les chanteurs s'inscrivent dans la même dynamique que les narrateurs des épopées, en s'inspirant des héros du Mâssina qui sont attestés au Foûta Tôro.

Auparavant, l'étude du contexte historique et social du corpus retrace brièvement l'historique du Foûta Tôro, des rois mythico-légendaires à la prise de pouvoir par les almamy qui sont à leur tour détrônés par le colonisateur.

Le contexte social porte sur l'organisation des Peuls du Foûta Tôro en castes socioprofessionnelles qui jouent un rôle déterminant dans le choix des acteurs et des circonstances d'énonciation de l'épopée et de la chanson traditionnelle et moderne poulâr.

Le dernier chapitre de cette partie est réservé à une étude comparative entre l'épopée et la chanson. Il nous a permis de découvrir que l'épopée et la chanson, malgré leurs différences globalement liées au fonctionnement des deux genres, sont complémentaires.

L'épopée et la chanson traditionnelle correspondent beaucoup plus à l'oralité première, tandis que la chanson contemporaine appartient à la néo-oralité, en ce sens qu'elle s'appuie sur les ressources des technologies de l'information et de la communication.

En outre, nous avons noté que la chanson, surtout celle moderne, subit plus de modifications que l'épopée, en ce sens qu'elle s'ouvre à des émetteurs, des récepteurs et des circonstances de performance qui ne sont pas les mêmes que celles traditionnellement admises par la société.

Enfin, dans la deuxième partie, nous avons analysé le corpus par rapport aux caractéristiques physiques et morales du héros peul dans l'épopée et dans la chanson poulâr.

Nous avons commencé par retracer le parcours du héros peul dans l'épopée et dans la chanson, de la naissance à la fin de son histoire, en mettant l'accent sur ses origines illustres, sa quête, son compagnonnage et son statut socioprofessionnel.

Il ressort de cette étude que ces caractéristiques expriment la poulâgou, un code de conduite, un ensemble de valeurs ou de qualités physiques et morales auxquelles les Peuls s'identifient.

Les caractéristiques physiques, moins développées par le narrateur épique, surtout par le chanteur, sont essentiellement dominées par la beauté qui fait partie de ce dont se réclament les Peuls. Ainsi, tout « défaut physique » qui affecte un héros épique est comblé par le griot qui le justifie par une valeur morale ou sociale, le transformant de la sorte en une qualité.

Sur le plan moral et social, l'épopée et la chanson se focalisent sur des caractéristiques que le héros peut partager avec le héros épique en général. Il s'agit du courage, de la générosité, du sens de l'honneur et du goût de la transgression. Cependant, ce qui caractérise le plus le héros épique peut, c'est surtout le fait de véhiculer ces valeurs sociales et morales jusqu'à la démesure.

Dans les épopées peules, on note aussi un traitement égal, du point de vue de la narration, et, dans une certaine mesure, au niveau de la perception de l'auditoire, entre le héros qui respecte les valeurs morales et sociales et celui qui les bafoue par révolte ou par pur caprice.

L'approche comparative de l'épopée et de la chanson fait ressortir des points communs et des différences entre les deux genres de la littérature orale.

Les points communs entre les deux insistent sur les valeurs morales et sociales incarnées par le héros de même que sur son action réalisée durant la quête, du point de vue de la forme.

L'épopée et la chanson partagent des traits formels comme la musique (accompagnement instrumental, air musical, rythme) et la versification.

On note aussi des différences liées à la performance et à la longueur des textes.

L'épopée permet un développement narratif plus important, là où la chanson recourt à l'évocation. La performance de l'épopée réunit un énonciateur spécialisé, appartenant à une catégorie sociale spécifique, un public ciblé et des circonstances canoniquement définies.

La chanson fait appel à un énonciateur qui n'a pas forcément un statut social spécifique. Le chanteur réunit un public hétéroclite intéressé par son talent personnel, à l'occasion de concerts ou de manifestations culturelles.

L'observation des points communs et des différences permet d'analyser les relations entre les deux genres de la littérature orale.

En ce qui concerne le héros épique, l'épopée nourrit la chanson qui justement s'en inspire. A l'époque actuelle, la chanson apporte une dynamique nouvelle à l'épopée. Elle diffuse les contenus épiques à des publics nouveaux.

La rencontre entre les deux genres et leur complémentarité créent une dynamique culturellement nouvelle. Elle sort l'épopée du cadre « traditionnel », « démodé » et réactualise les thématiques habituelles, notamment la question des conflits autour du pouvoir.

Elle permet aussi de déconstruire la dichotomie courante entre oralité première, associée à la seule tradition et la néo-oralité, perçue comme expression de la modernité.

Une simplification construite sur la base d'une analyse insuffisante des deux modalités d'expression littéraire est ainsi rectifiée pour donner accès à une situation culturelle complexe.



Celle-ci tient compte de la circulation des textes et des modes d'expression des deux genres de la littérature orale.

## Bibliographie

### 1. Ouvrages

BA Abdourahmane (2002), *Le Tekrour des origines à la conquête par le Mali (VI-XIII<sup>e</sup> siècles)* CRIAA-Département d'histoire, Université de Nouakchott, IFAN-UCAD, Dakar, 176p.

BA Oumar Demba (2016), *Baaba Maal, Le message en chantant. Réflexions sur l'homme et son œuvre*, Dakar, l'Harmattan, 214 p.

BARRY Alpha Ousmane (2011), *L'épopée peule du Fuuta Jaloo, de l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 360 p.

BARRY Boubacar (1988), *La Sénégambie du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle : Traite négrière, Islam, Conquête coloniale*, Paris, l'Harmattan, 432 p.

BAUMARDT Ursula et DERIVE Jean (Dir.) (2008), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 439 p.

BAUMGARDT Ursula et BORNAND Sandra, dir. (2009), *Autour de la performance*. N° sp. de *Cahiers de Littérature Orale*, n°65, 165 p.

BELINGA Eno S.M. (1978), *Comprendre la littérature orale africaine*, Les Classiques africains, Editions Saint-Paul, 143 p.

- (1965), *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, ed. Culas, 258 p.

BETTELHEIM Bruno (1976), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Knopf, [Psychanalyse des contes de fées, Paris, Laffont, 1976], 352 p.

BORNAND Sandra (2005), *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris : Karthala, 464 p.

CALVET Louis-Jean (1997), *La tradition orale*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 129 p.

CHEVRIER Jacques (1991), *L'arbre à palabres : Essais sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Hatier, 383 p.

CORRERA Issagha (1992), *Samba Guéladio. Epopée peule du Fuuta Tooro*, Dakar, IFAN-CAD, 373 p.

DERIVE Jean (Sous la direction de) (2002), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 262 p.

DIALLO Amadou Oury (2009), *Épopée du Foûta-Djalon, la chute du Gâbou. Version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla*, Paris, L'Harmattan, IFAN - OIF, 264 p.

DIENG Bassirou (1989), *Du Tieddo au Talibé*, Paris, Présence Africaine, 204 p.

DIENG Samba (1998), *El Hadji Omar, la Perle de l'Islam. Réalité historique, dimension mystique*, N.E.A.S, 133 p.

DUCOUDRAY Emile (1975), *El Hadji Omar, le prophète armé*, Dakar: N.E.A, 109 p.

DUMONT Fernand (1974), *L'Anti-sultan ou Al-Hajj Omar Tal du Fouta, combattant de la foi, 1794-1864*, R. Laffond, 392 p.

- ECQUILBEC François Victor (1975), *La légende de Samba Guêladio Diêgui, prince du Fouta*, Dakar : N.E.A, 348 p.
- GALAIS Jean (1967), *Le Delta intérieur du Niger. Etude de géographie régionale*, Mémoire de l'IFAN, Dakar, T.1, 621 p.
- GOYET Florence (2006), *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hōgen et Heiji monogatari*, Paris, Champion, 592 p.
- GUEYE Tène Youssouph (1980), *Aspects de la littérature poular en Afrique occidentale*, Imprimerie Nouvelle, Nouakchott, 150 p.
- HAMA Boubou (1968), *Contribution à la connaissance de l'histoire des Peul*, Paris, Présence Africaine, 369 p.
- JASMIN Jacqueline (1966), *Histoire de la musique*, Edition Alphonse Leduc et CIE, Paris, 207 p.
- KESTELOOT Lilyan et DIENG Bassirou (1977), *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala/UNESCO, 634 p.
- (2010), *L'Épopée bambara de Ségou*, Orizons, 328 p.
- LY Amadou, *L'épopée de Samba Guêladiégui*, Dakar-Paris, IFAN-UNESCO, 1991.
- MADELENAT Daniel (1986), *L'Épopée*, Paris: P.U.F., 264 p.
- MOFOLO Thomas (2010), *Chaka : une épopée bantoue*, Gallimard, 169 p.
- NDONGO M. S. (1986), *Le Fantang : poème mythique des bergers peuls*, Karthala, IFAN, UNESCO, 204 p.
- NGAIDE Mamadou Lamine (1983) , *Le vent de la razzia*, Dakar: Université de Dakar, 161 p.
- NIANE Djibril Tamsir (1960), *Soundjata ou l'épopée manding*, Présence Africaine, 153 p.
- REVEL Nicole (1992), *Épopées*, Cahiers de Littérature Orale, no 32, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 202 p.
- SACKO Cheikh (2015), *Récits épiques du Fuuta Tooro à la fin de la théocratie*, Dakar, PUD.
- SAINT-MARTIN Yves (1970), *L'Empire Toucouleur, 1848-1897*, Paris : Le Livre Africain, 230 p.
- SANANKOUA Bintou (1990), *Un empire peul au XIXe siècle : la Diina du Maasina*, Paris, Karthala et A.C.C.T., 174 p.
- SELLIER Philippe (1970), *Le mythe du héros*, Paris : Bordas, 208 p.
- SEYDOU Christiane (1972), *Silâmaka et Poullôri*, récit épique peul raconté par Tinguidji (Classiques africains 13, Paris, Les Belles Lettres), 275 p.
- (1976), *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama Le Rouge* (Classiques africains 18, Paris, Les Belles Lettres), 419 p.
  - (2010), *Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali-Niger)*, Karthala, 273p.
  - (2010), *L'épopée peule de Boubou Ardo Galo, Héros et rebelle*, Karthala, 279 p.
  - (2014), *Héros et personnages du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, 285 p.
- SOH Siré Abbâs (1913), *Chronique du Fouta Sénégalais*, Paris : E, Leroux, 362 p.

- SOLEILLET Paul (1887), *Voyage à Ségou par Gabriel Gravier*, Paris : Challamel Aîné, 515 p.
- SOW Abdoul Aziz (2009), *La poésie orale peule : Mauritanie-Sénégal*, Dakar, Harmattan, 418 p.
- SOW Alpha Ibrahîm (1966), *La femme, la vache et la foi, écrivains et poètes du Foûta Djallon*, Paris, Julliard, 375 p.
- SOW Amadou (2019), *La geste de Tidjâni. Reconquête omarienne du Macina, Dakar*, l'Harmattan, 314 p.
- SOW-HUCHARD Ousmane (2000), *La kora, objet-témoin de la civilisation manding (essai d'analyse organologique d'une harpe-luth africaine, Presses universitaires de Dakar, 539 p.*
- SY Amadou Abel (1978), *Seul contre tous : deux récits épiques des pêcheurs du Fouta Toro : Ségou Bali, Balla Diérel*, Dakar- Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 164 p.
- (1978), *Ségoubali, épopée des pêcheurs pulaar*, Dakar, Enda & Ifan, 29 p.
- SY Harouna (2016), *Esthétique sociale des Pulaar. Sociologie d'un groupe ethnolinguistique*, Dakar, l'Harmattan, 306 p.
- TYAM Mohammadou Aliou (1935), *La vie d'El-Hadj Omar, qacida en poular*, Transcription et traduction avec notes par Henri Gaden, Paris : Institut d'Ethnologie, 289 p.
- WANE Aminata (2016), *Guélâdio Ham Bodêdio. Héros de la poulâgou à travers deux récits épiques peuls*, Dakar, l'Harmattan, Sénégal, 258 p.
- WANE Yaya (1966), *Les Toucouleurs du Fouta Toro, Sénégal, stratification sociale, structure familiale*, IFAN, Dakar, 251 p.
- ZUMTHOR Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 310 p.

## 2. Articles

- BA Amadou Hampaté et KESTELOOT, Lilyan (1968), « Une épopée peule : Silamaka (traduction) » in : L'Homme, tome 8, no 1. Pp. 5-36, p.6.
- BA Oumar (1970), « Les peuls du Diolof (Sénégal) », in Notes africaines n° 127, pp. 86-88.
- BARRY Alpha Ousmane, « Rhétorique du discours épique peul du Fuuta Jaloo », in Baumgardt, Ursula et Diallo, Abdourahmane (dir.), (2014), « Autour de la transmission culturelle, l'exemple du peul », Paris, Karthaala, p. 111-128.
- BAUMGARDT Ursula (2002), « De la répétition dans l'épopée peule », in Littérale, numéro 29, Paris X Nanterre, pp. 73-92.
- (2008), « Variabilité et création », Ursula Baumgardt; Jean Derive, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Karthala, pp.77-101.
- BOCOUM Hamady (1990), « Contribution à la connaissance des origines du Takrur », Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines (A.F.L.S.H.), n° 20, Dakar.
- DERIVE Jean (2012), « L'art du verbe dans l'oralité africaine », L'Harmattan, pp. 224.

- (2002), « Le cas de l'épopée africaine », in Derive, Jean, *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, p. 75-93

DIENG Bassirou (2003), « Oralité et Création : l'épopée et l'islamisation des traditions de l'Ouest africain », in *Ethiopiennes: Revue négro-africaine de Littérature et de Philosophie*, Dakar, n° 70, 1<sup>e</sup> semestre pp. 99-120.

DIENG Samba (1991), « La technique littéraire des chansons de geste et des épopées peules », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, N° 21, Dakar, pp. 65-76.

SEYDOU Christiane (1989), « Musique et Littérature orale chez les Peuls du Mali », *l'Homme*, numéro 148, octobre-décembre, pp. 139-159.

- (1992), « Jeu de pions, jeu des armes, le combat singulier dans l'épopée peule », in *Epopée, Cahiers de Littérature Orale*, no 32, pp. 63-99.

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

SOW Amadou (2013), « La geste de Tidjâni et les mutations des cycles épiques peuls », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, UCAD de Dakar, ARCIV (Arts, Cultures, Civilisations), Nouvelle Série*, n° 43/B, pp. 141-154.

- (2015), « Mandé et Peuls dans l'espace sénégalais : réalité historique et fiction », Actes du Colloque international organisé par la Faculté des Lettres et Sciences de l'Université de Gambie du 7 au 9 novembre 2012, Tome 1, in *Etudes africaines, Série Littéraire*, Paris, L'Harmattan, pp. 93-107.

WANE Baïla (1979), « Le Fuuta Tooro de Ceerno Suleyman Baal à la fin de l'Almamyat (1770 – 1880) », communication présentée à Zaria (Nigéria) à l'occasion du Colloque sur « Les pasteurs des savanes de l'Afrique occidentale ».

WANE Yaya (1969), « Les Toucouleurs du Fuuta Toro. Stratification sociale et structure familiale », Dakar, IFAN, pp. 251.

### 3. Thèses et Mémoires

BA Alpha Oumarou (2011), « L'épopée peule du Fouladou : texte et contexte », thèse de doctorat en langues, littérature et sociétés du monde, études africaines, sous la direction d'Ursula Baumgardt, Inalco (Paris).

CISSE Noua (1978), « La fin du Kaabu et les débuts du royaume du Fuladu », Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 90 p.

DIALLO Amadou Oury (2007), « L'épopée d'Abdoul Rahmâne du Foûta-Djalou : histoire et épopée », UCAD, FLSH, Département de Lettres Modernes.

DIENG Bassirou (1988), « L'Epopée du Kajor, Sénégal : poétique et réception », Lille 3 : ARNT, 1296 p.

DIENG Samba (1978), « Une approche de l'épopée d'El Hadji Omar, d'après la chronique d'El Hadj Mamadou Abdoul Niagâne », *Mémoire de Maîtrise*, Dakar, 252 p.

- (1983-1984), « L'Épopée d'El Hadji Omar : approche littéraire et historique », Thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle ès Lettres, Université de Dakar.

- (1989) « El Hadji Omar TALL et l'islamisation de l'épopée peule », Thèse de Doctorat d'Etat, Dakar, Faculté des Lettres.

HAUTEFORT Christine (1982), « Naissance et mort du héros à travers quelques figures du Shâhnâme », mémoire de maîtrise, Paris : Université de Paris III.


SAKHO Cheikh (2016), « La Révolution des *Toorodbe* de 1776 et sa mise en récit », thèse de doctorat nouveau régime, Université Cheikh Anta DIOP de Dakar.

SOW Amadou (2010-2011), « La geste de Tidjâni : une épopée du cycle omarien », Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Département de Lettres Modernes.

SOW Mouhamadou Moustapha (2010-2011), « Mutations politiques et sociales au Fuladu: la chefferie locale à l'épreuve du pouvoir colonial, 1867-1958 », Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Département d'Histoire.

WANE Ibrahima (2002-2003), « Chanson moderne et modèle de communication orale », Thèse pour le Doctorat de Troisième, UCAD, FLSH, Département de Lettres Modernes.

#### 4. Sitographie

Ursula Baumgardt, « Structures narratives et représentations du temps dans l'épopée peule du Mâssina (Mali) », dans *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, sous la direction de Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin, Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018  URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=102> (Consulté, le 20. 10. 2019)

Diallo, Amadou Oury, « L'épopée africaine entre tradition et modernité », *Revista Épicas*, Ano 1, n° 2, Dez 2017, p. 1-12, en ligne : <https://www.revistaepicas.com/copia-numero-1> (consulté le 12.09.19)

Amadou Sow, « Repères temporels, instance de narration et typologie des épopées peules (*Samba Guéladio Diégui, Guélel et Goumallo, Boûbou Ardo Galo et L'Épopée du Foûta Djalon, la chute du Gâbou*) », dans *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, sous la direction de Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin, Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018

URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=218> (Consulté le 08.06.2019)



## Table des matières

Sommaire .....	3
Remerciements .....	5
Introduction .....	7

### PREMIERE PARTIE

CONTEXTE ET CONSTITUTION DU CORPUS .....	11
--	----

#### Chapitre I

Contexte historique et social du corpus .....	13
---	----

<b>1. Le contexte géographique et historique .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

1.1. Le Foûta Tôro .....	13
--------------------------	----

1.1.1. Les rois mythico-légendaires.....	15
--	----

1.1.2. Les Satigui.....	15
-------------------------	----

1.1.3. L'Almamyat .....	16
-------------------------	----

1.2. Le Djolof .....	19
----------------------	----

1.3. Le Fouladou .....	20
------------------------	----

1.4. Le Foûta Djalou .....	22
----------------------------	----

1.5. Le Mâssina.....	22
----------------------	----

<b>2. Le contexte social.....</b>	<b>24</b>
-----------------------------------	-----------

#### Chapitre II

Constitution du corpus .....	29
------------------------------	----

<b>1. Première collecte .....</b>	<b>29</b>
-----------------------------------	-----------

1.1. Les épopées.....	29
-----------------------	----

1.1.1. Les épopées de héros du Foûta Tôro .....	30
---	----

1.1.2. Les épopées de héros du Mâssina attestés au Foûta Tôro.....	30
--	----

1.2. Les chansons.....	30
------------------------	----

1.2.1. Les chansons avec héros épique du Foûta Tôro .....	30
---	----

1.2.2. Les chansons avec d'autres héros épiques attestés au Foûta Tôro .....	31
--	----

<b>2. Collecte complémentaire .....</b>	<b>31</b>
---	-----------

<b>3. Présentation du corpus.....</b>	<b>31</b>
---------------------------------------	-----------

3.1. Les chansons .....	31
-------------------------	----

3.1.1. Chanson 1 : Bîgal Djenné .....	31
---------------------------------------	----

3.1.2. Chanson 2 : Samba Guélâdio Diêgui .....	32
--	----

3.1.3. Chanson 3 : Târa.....	33
------------------------------	----

3.1.4. Chanson 4 : Yéro Mâma .....	34
------------------------------------	----

3.2. Les épopées.....	34
-----------------------	----

3.2.1. Epopée 1 : Guélâdio Ham-Bodêdio .....	35
--	----

3.2.2. Epopée 2 : Samba Guélâdio Diêgui.....	36
--	----

<b>4. Bilan générale de la collecte .....</b>	<b>37</b>
---	-----------



## DEUXIEME PARTIE

### ÉPOPEE ET CHANSON PEULES : GENRES LITTERAIRES ORAUX

#### OMNIPRESENTS AU FOUTA TORO .....39

#### Chapitre I

#### L'épopée.....41

##### 1. Définition et caractéristique du genre épique en milieu peul du Foûta Tôro.....41

##### 2. Typologie des épopées peules .....42

###### 2.1. Les épopées corporatives.....46

###### · Le Pékane .....47

###### · L'épopée de Goumâlo et Guêlél (Djolof) .....48

###### 2.2. Les épopées royales.....50

###### · L'épopée de Samba Guélâdio Diêgui (FoûtaTôro).....50

###### · L'épopée de Ham-Bodêdio (Mâssina) .....51

###### 2.3. Les épopées religieuses .....52

###### · L'épopée d'El-Hadji Omar.....53

###### · L'épopée de Boûbou Ardo Galo .....55

##### 3. La performance de l'épopée peule .....60

###### 3.1. L'émetteur de l'épopée peule .....60

###### 3.2. Le récepteur de l'épopée peule .....62

###### 3.3. Le contexte de production de l'épopée peule .....66

#### Chapitre II

#### La chanson.....71

##### 1. La chanson peule du Foûta Tôro : définition et caractéristiques .....74

###### 1.1. Typologie des chansons peules du Foûta Tôro .....77

###### 1.1.1. Les chansons corporatives.....77

###### 1.1.2. Les chansons religieuses ou spirituelles .....78

###### 1.1.3. Les chansons saisonnières ou occasionnelles.....79

###### 1.2. La chanson traditionnelle peule du Foûta Tôro .....80

###### 1.2.1. La performance de la chanson traditionnelle peule .....83

###### 1.3. La chanson contemporaine peule du Foûta Tôro .....87

###### 1.3.1. L'émetteur .....88

###### 1.3.2. Le récepteur.....89

###### 1.3.3. Les circonstances de performance .....89

###### 1.4. Innovations dans la chanson peule du Foûta Tôro .....92

##### 2. Etude comparative de l'épopée et de la chanson peule au Foûta Tôro .....95

###### 2.1. L'émetteur .....95

###### 2.2. Le récepteur .....96

###### 2.3. Les circonstances de performance .....98

<b>3. Les caractéristiques .....</b>	<b>99</b>
3.1. Le fond .....	99
3.2. La forme .....	100
<b>4. Interprétation .....</b>	<b>102</b>

### **TROISIEME PARTIE**

<b>LE HEROS PEUL DANS L'EPOPEE ET LA CHANSON.....</b>	<b>109</b>
---	------------

#### **Chapitre I**

<b>Identification du héros épique peul dans l'épopée et dans la chanson peules .....</b>	<b>111</b>
--	------------

#### **1. Le héros dans l'épopée peule .....** **113** |

1.1. L'enfance extraordinaire du héros peul.....	114
1.2. La quête individuelle ou collective .....	123
1.2.1. La quête du pouvoir .....	124
1.2.2. La quête de la gloire personnelle .....	126
1.2.3. La quête religieuse ou spirituelle .....	134
1.3. Le compagnonnage du héros .....	136
1.3.1. Le triptyque héroïque .....	136
1.3.1.1. Le héros.....	137
· Naissance illustre du héros .....	137
· La période d'éclipse du héros épique peul .....	140
· L'épiphanie du héros épique peul.....	143
· L'apothéose du héros épique peul .....	146
1.3.1.2. Le cheval.....	147
1.3.1.3. L'arme.....	149
1.4. Le statut socioprofessionnel du héros .....	155
<b>2. Le héros épique peul dans la chanson.....</b>	<b>161</b>
2.1. La quête individuelle ou collective .....	161
2.2. Le compagnonnage du héros .....	163
2.3. Le statut socioprofessionnel du héros .....	165

#### **Chapitre II**

<b>Les caractéristiques physiques et morales du héros peul dans l'épopée et dans la chanson .....</b>	<b>169</b>
---	------------

#### **1. Dans l'épopée.....** **169** |

1.1. Les caractéristiques physiques.....	169
1.2. Les caractéristiques morales .....	173
1.2.1. Le courage.....	174
1.2.2. La générosité .....	176
1.2.3. Le sens de l'honneur .....	178
1.2.4. La transgression.....	180

<b>2. Dans la chanson .....</b>	<b>182</b>
2.1. Les caractéristiques physiques.....	182
2.2. Les caractéristiques morales .....	182
2.2.1. Le Courage .....	182
2.2.2. La générosité .....	184
2.2.3. Le sens de l'honneur .....	185
2.2.4. La transgression.....	186
<b>Conclusion .....</b>	<b>189</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>193</b>